Allgemeine

Musikalische Zeitung

unter Mitwirkung von

Selmar Bagge in Basel, Ed. Bix in Triest, H. Deiters in Düren, B. Gugler in Stuttgart, Ed. Hille in Göttingen, F. v. Holstein in Leipzig, E. Kamphausen in Barmen, E. Krueger in Göttingen, W. Oppel in Frankfurt a. M., Anton Rée in Kopenhagen, O. von Riesemann in Reval, R. E. Reusch in Köln, A. G. Ritter in Magdeburg, Jul. Schaeffer in Breslau, Ph. Spitta in Berlin, L. v. Stetter und Fr. Stetter in München, A. Thuerlings in Kempten, G. von Tucher in München, A. Tuma in Wien, u. A.

Herausgegeben

von

Friedrich Chrysander.

X. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

1875.

Digitized by Google

Music
ML
5
.A45a
ser.3
v.10

Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf.

MCMLXIX

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniss

zum X. Jahrgang der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1875

Grössere Aufsätze.

Digitized by Google

F.

G.

H.

I.

K.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. Januar 1875. **Nr. 1.** X. Jahrgang.

* * *

Indem ich, einem Wunsche des Verlegers entsprechend, mit dem gegenwärtigen Jahrgange die Redaction der Allgemeinen Musikalischen Zeitung wieder übernehme, ersuche ich alle Herren Mitarbeiter, in ihrer bisherigen Thätigkeit fortfahren zu wollen ohne eine briefliche Aufforderung von mir abzuwarten. Beiträge für diese Zeitung erbitte ich mir direct nach Bergedorf bei Hamburg.

Bergedorf bei Hamburg, 29. December 1874. *Fr. Chrysander.*

Ueber Kunstbildung auf Universitäten.

1.

Die meisten Fächer der Kunstwissenschaft haben an unseren Hochschulen ihre Vertreter aufzuweisen, wenigstens an den grösseren unter ihnen. Es fehlt aber viel, dass dieses in einer Vollständigkeit Ordnung und Rangfolge stattfinde, wie bei denjenigen Wissenschaften, welche von Alters her die Hauptsessel in den vier Facultäten einnehmen. Meistens ist die Errichtung eines Lehrstuhls für Kunstangelegenheiten ganz zufällig geschehen, einer bestimmten Persönlichkeit zu Liebe, die sich durch literarische Leistungen in diesem Fache ausgezeichnet hatte und in einer passenden Versorgung zugleich den Glanz der Universität erhöhen sollte. Anderswo geschah nachahmend ein Gleiches, oft mit geringfügigen Kräften, wodurch es gebräuchlich wurde, namentlich bei den grossen Universitäten, einige Lehrer für Gegenstände der Kunst zu besitzen. Es war natürlich, dass hierbei hauptsächlich die Dichtung und die bildende Kunst Berücksichtigung fanden und von beiden fast ausschliesslich die Producte der letzten vier Jahrhunderte, weil Alterthum und frühes Mittelalter sich als classische oder kirchliche Kunst-Archäologie in den Händen der Philologen und Theologen befanden. Die Erweiterung und Vertiefung des Studiums der Kunstgeschichte hat aber zur Folge gehabt, dass die Lehrer derselben ihr Gebiet ebenfalls erweiterten, einerseits durch verzweigte Thätigkeit in den bisherigen Grenzen, andererseits durch Besitzergreifung derjenigen Gebiete des Alterthums, die bisher zum Theil in anderen Händen sich befanden, als Ganzes, nämlich als Kunst, aber niemals genügend zur Vertretung kamen. Eine solche Erweiterung ist die nothwendige Folge einer Wissenschaft, die zur Selbständigkeit erwacht; die grösseren Ansprüche, welche demgemäss erhoben werden, sind nur natürliche Dehnungen der Glieder.

Unlängst hat der Strassburger Professor Dr. Franz Xav. Kraus in dieser Richtung eine kleine Schrift veröffentlicht, welche die gegenwärtigen Betrachtungen zunächst veranlasste.*) Der Verfasser ist Nachfolger Springer's und leitet an jener Universität das 1872 begründete Institut für christliche Archäologie und Epigraphik, von welchem er S. 20 rühmt: »Dank der Munificenz der kaiserlichen Regierung und dem warmen Interesse des Curatoriums wird diese junge Schöpfung in einigen Jahren voraussichtlich einen Mittelpunkt für das Studium der christlichen Kunstarchäologie und Epigraphik bilden, wie keine andere Hochschule ihn besitzt.« Diese erfreuliche Aussicht (von der wir hoffen wollen, dass sie sich verwirkliche) hält ihn aber nicht ab, von dem deutschen Kunstsinne, wie er sich im öffentlichen und geselligen Leben kundgiebt, sehr gering zu denken. Herr Kraus citirt beifällig, was Fr. Pecht im vorigen Jahre in Nr. 23 der A. Allg. Ztg. sagte: dass das 19. Jahrhundert von unseren alten Kunstschätzen mehr verwüstet habe, als der ganze 30jährige Krieg. Pecht scheut sich nicht den Stachel noch tiefer zu drücken, indem er hinzusetzt: »Dieselbe Verwilderung aber und ungeschmückte Barbarei findet man auch in unseren socialen Sitten nach dem Kriege . . . . Könnte man Kunstangelegenheiten kläglicher und frivoler betreiben, als der neue deutsche Reichstag es bis jetzt gethan, der allerdings die Blüthe der wissenschaftlichen Intelligenz, aber nicht einen einzigen Künstler enthält!« Aber das ist eine offenbare Verkennung der Sachlage. Unsere socialen Sitten sind leider um nichts besser geworden nach dem grossen Kriege, als sie vor demselben waren, aber weil sie jetzt durch unsere politische Grösse greller beleuchtet werden, erscheinen sie kläglicher als zuvor und zeigen, was wir in dieser Hinsicht noch zu bessern haben. Hierbei dürfte man jedoch die Ausdrücke »Verwilderung und ungeschmückte Barbarei«, soweit sie

*) Ueber das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen von Dr. Franz Xav. Kraus, Professor an der Universität Strassburg. Strassburg, Trübner. 1874. 24 S. Lex.-8.

Digitized by Google

zur Charakteristik der gegenwärtigen Deutschen dienen sollen, lieber den Franzosen überlassen. Was unseren Reichstag anlangt, so enthält derselbe als eine politische Institution so wenig die Blüthe der wissenschaftlichen Intelligenz, wie er jemals die der künstlerischen wird enthalten können. Auch betreibt er Kunstangelegenheiten weder kläglich noch frivol, er betreibt sie einfach garnicht, weil sie noch nicht in den Kreis seiner genau bemessenen Aufgaben gehören; wir haben aber nicht das geringste Recht, diese Körperschaft an sich in Kunstsachen als frivol und feindselig gestimmt zu bezeichnen. Falsche Anschuldigungen können uns nicht fördern, denn sie hindern ein gemeinsames Verständniss und ohne ein solches werden wir die unleugbare Thatsache, dass in Sachen der Kunst unter uns noch eine arge Geschmacklosigkeit waltet, unmöglich beseitigen.

Herr Kraus fordert für die mittelalterliche und die neue Kunst gleiche Berechtigung mit der alten und verlangt dies ausgedrückt durch eine gleichmässige Besetzung der Lehrstellen, vorläufig als Uebergang in der Weise, dass Professuren je für mittelalterliche oder für moderne Kunstwissenschaft mit Rücksicht auf die Lage der Städte oder den vorhandenen Reichthum an mittelalterlichen oder neueren Kunstdenkmälern errichtet werden. Der Grund hierfür liegt auf der Hand, wie auch für die Trennung der beiden Gebiete. In allgemeiner Uebersicht lässt sich das ganze Reich der Kunst wohl von einem Einzelnen erfassen, aber nicht wissenschaftlich ergründen und zu selbständiger Forschung Andern überliefern. An diese Erwägung schliesst sich die andere, dass die hierfür ausgeworfenen Mittel sich schliesslich auch wirthschaftlich als das beste Sparsystem erweisen werden. Wo die geistigen Kräfte vorhanden sind, da ist es eine unabweisliche Pflicht des Staates, sie möglichst entsprechend zu verwerthen, denn Kräfte, die in falsche Bahnen abgedrängt werden, wirken zerstörend. »Die gegenwärtige Sachlage hat eingestandener Maassen auch auf den Fortschritt der Wissenschaft selbst einen verhängnissvollen Einfluss gehabt; wie manches treffliche Talent hat sich dem Journalismus und der Tagesliteratur in die Arme werfen müssen, um nur zu leben, wie manche Kraft ist der Forschung entzogen, der strengen Wissenschaft abtrünnig geworden, weil diese eine brodlose Kunst war.« (S. 13.) Was Herr Kraus hier schreibt ist buchstäbliche Wahrheit.

2.

Gesetzt nun, der Staat erkennt diese Lage und sucht sie zu bessern durch eine systematische Besetzung sämmtlicher Lehrfächer der Kunstwissenschaft: so sind damit keineswegs, wie es scheinen könnte, alle Schwierigkeiten gehoben, sondern wir gelangen dann erst an die Hauptschwierigkeit. Nachdem also festgesetzt ist, wer lehren soll und was gelehrt werden soll, so entsteht die Frage und mit dieser die eigentliche Schwierigkeit: Wer soll lernen?

Der Verfasser als praktischer Lehrer hat sehr wohl empfunden, dass von der Lösung dieser Frage vieles abhängt. Er erzählt, dass Professor Springer, der ein beliebter und glänzender Docent ist, in Bonn ein volles Colleg hatte, so lange der verstorbene Cardinal v. Geissel in Köln seine jungen Theologen anhalten konnte, dasselbe zu besuchen; dass aber, als diese äussere Anregung wegfiel, es nur noch ausnahmsweise ein katholischer Theologe für gut fand, die Kirchen, welche seiner Obhut anvertraut werden sollten, auch von Seiten der Kunst kennen zu lernen. In Strassburg hatte derselbe gefeierte Lehrer, anerkanntermaassen eine der ersten Kräfte der jungen Universität, niemals mehr als ein Dutzend Zuhörer. Herr Kraus meint nun, man könne diese Zahl vergrössern, wenn man es namentlich Geistlichen und Verwaltungsbeamten, von denen grossentheils das Schicksal alter Bauwerke abhänge, zur Pflicht mache, über den betreffenden Theil der Kunstgeschichte Vorlesungen zu hören; ein Examen in diesem Fache werde auch mit Geistlichen sicherlich weniger Conflicte veranlassen, als das in der Philosophie, zu welchem sie nach dem preussischen Gesetze vom 11. Mai 1873 verpflichtet sind. Dies mag sein, aber die Aenderung wäre dann nur zu Gunsten eines Theiles der bildenden Kunst bewerkstelligt und würde für das Ganze von geringem Belang sein, selbst wenn die Regierung aus Nebenrücksichten auf diesen Vorschlag eingehen sollte. Das grosse Bedenken übersieht der Verfasser nicht, dass der Sinn für Kunst gar verschieden vertheilt ist, ja oft ganz zu fehlen scheint; doch sagt er: »Gleichwohl behaupte ich, dass es in den meisten Fällen möglich sei, diesen Sinn zu wecken und zu bilden.« (S. 21.) Das Ergebniss würde also erst von einem Versuche abhängen, dessen Ausgang doch zweifelhaft ist und nach günstigster Schätzung nur »in den meisten Fällen« erzielt werden könnte. Es will uns nicht einleuchten, dass die Unterrichtsbehörde sich durch derartige Argumente bestimmen lassen sollte, den Besuch kunstwissenschaftlicher Vorlesungen obligatorisch zu machen; denn was wegen mangelhafter Begabung nicht von Allen zu verlangen ist, kann doch wohl nicht Allen zur Pflicht gemacht werden.

Die weitere Forderung, dass die Zuhörer im Zeichnen zu üben seien und darin »durch wirkliche Künstler« an Universitäten unterrichtet werden sollten, ist nach unserm Dafürhalten vorläufig nur geeignet, die Reform des Kunstunterrichtes zu erschweren, den Unterricht selbst zu verengen, die Grenzen zwischen Wissenschaft und Praxis zu verwischen. Noch mehr verengt Herr Kraus den Gesichtskreis der Kunst, wenn er den Wunsch, dass das Zeichnen in den Schulen ernstlicher berücksichtigt werden möge, auf folgende Weise motivirt: »Es wäre viel besser, weil stets fruchtbringend und bildend, Mädchen wie Knaben fleissig zeichnen zu lassen, statt jenes Klimperns auf dem Piano, dem auch die Masse der Unbegabten eine kostbare, unwiederbringliche Zeit ohne allen Nutzen der Mode halber widmen muss!« (S. 21.) Gemach! die Sache hat ihre zwei Seiten. Die Sonate, von der Tochter zu Weihnacht vorgetragen, bedeutet genau so viel wie die Landschaft, welche sie gleichzeitig dem Vater präsentirt. Und so viel steht fest: wenn die Kunstwissenschaft im Bereiche der höchsten Lehrämter zur Zeit noch einen sehr untergeordneten Rang einnimmt, so ist eine der Hauptursachen hiervon die Engherzigkeit der betreffenden Gelehrten, die, statt gemeinsam das unendliche Gebiet zu bebauen, es für ihre Pflicht halten, einander möglichst viel Territorium abzujagen. Namentlich an der Musik wird so leicht kein Kunstgelehrter ohne einen neidischen Seitenhieb vorüber kommen können.

(Schluss folgt.)

Die Anfänge madrigalischer Dichtkunst in Deutschland.

(Von **Philipp Spitta**.

Dass in einer musikalischen Zeitung von einer Form der Dichtkunst die Rede sein soll, wird denjenigen nicht Wunder nehmen, der sich des innigen Zusammenhanges von Poesie und Tonkunst und ihrer stetigen Wechselwirkung bewusst geworden ist. Wie sich die letztere im Lichte der Dichtkunst betrachten und beurtheilen lässt, so kann man diese wiederum unter den Gesichtspunkt des Musikers bringen, und manches erscheint dann interessant und bedeutend, was im anderen

Digitized by Google

Falle kaum Beachtung fand. So verhält es sich auch mit dem Madrigal. Die Literarhistoriker konnten keine Veranlassung haben, sich eingehender mit einer Form zu beschäftigen, die in der Geschichte der reinen Poesie ein unscheinbares und unwesentliches Moment bildet. Für die musikalische Poesie aber ist sie von hoher Wichtigkeit, denn sie hat an der Gestaltung von Tonformen mitgeholfen, die ein weites Gebiet der Kunst des 18. Jahrhunderts beherrscht haben und zum Theil jetzt noch fortleben.

Das Madrigal ist italienischen Ursprungs und stellt, da der Name zuverlässig mit *mandra*, die Heerde, zusammenhängt, ursprünglich ein Hirtengedicht dar. Es diente schon seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Unterlage zu mehrstimmiger Composition und bildete in dieser Benutzung bald eine selbständige musikalische Gattung, die als weltliche, ausdrucksvollere und freier bewegte zu der strengeren, kirchlichen Motette in Gegensatz trat. Die Oper, welche sich um 1600 in Italien zu entwickeln begann, lehnte sich zunächst ganz an das Madrigal, und als sie selbständig ihre Kräfte entfaltete, hatte sich der Versbau desselben bereits so brauchbar erwiesen, dass er auch jetzt die formelle Grundlage der italienischen Operntexte blieb. Es ist bekannt, wie die musikalischen Neuerungen der Italiener bald auch in Deutschland merkbar wurden. Ihr Einfluss äusserte sich aber, den Verhältnissen gemäss, zuerst vorwiegend in der Kirchen- und Kammermusik und würde auf letzterem Gebiete wohl noch mehr hervorgetreten sein, hätte den Deutschen nicht eben der entsprechend geformte poetische Stoff gefehlt. Nachbildungsversuche, wie sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts z. B. Joh. Herrmann Schein in seiner *Musica boscareccia* anstellte, einem Werkchen mehrstimmiger Lieder, deren Texte er nach Art der italienischen Villanellen selbst gedichtet hatte, blieben vereinzelt. Im Allgemeinen begnügte man sich, die musikalischen Merkmale des italienischen Stils zu adoptiren und denselben an Bibelsprüchen und Strophen von Kirchenliedern zur Anwendung zu bringen. So entstanden die geistlich-madrigalischen Compositionen von Schein, Hammerschmidt, Briegel und Anderen. Indessen je mehr die italienische Kunst eindrang und namentlich auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Oper in Deutschland sich verbreitete, desto deutlicher kam den Componisten der grosse Vortheil zum Bewusstsein, welchen die Italiener an der madrigalischen Textgestaltung besassen. Ihr lebhafter Wunsch, etwas ähnliches auch in der deutschen Sprache sich dargeboten zu sehen, war es hauptsächlich, der endlich einen Leipziger Gelehrten veranlasste, mit deutscher Gründlichkeit der Sache näher zu treten.

Es war der Theolog und Rechtsgelehrte Caspar Ziegler, geboren 1621 zu Leipzig, gestorben 1690 als Professor in Wittenberg. Er liess im Jahre 1653 ein Büchlein erscheinen, in welchem das Wesen des Madrigals zuerst theoretisch eingehend erörtert und sodann durch einige selbstgefertigte Proben illustrirt wird.*) Diese Schrift ist als der Ausgangspunkt einer geordneten madrigalischen Dichtkunst in Deutschland anzusehen und wurde auch von Ziegler's Zeitgenossen alsbald als solcher erkannt. Dadurch rechtfertigt sich wohl die wörtliche Mittheilung ihrer wichtigsten Stellen. Ziegler sagt:

. . . »Weil es [das Madrigal] demnach kurtz gefasst und nachdencklich gemacht sein muss, so ist es nichts anders als ein *Epigramma*, darinnen man offtermals mehr nachzudencken giebt und mehr verstanden haben wil, als man in den Worten gesetzt und begriffen hat, ... nur dass ein *Epigramma* in allerley Reimarten bestehen kan, ein *Madrigal* aber der eusserlichen Forme halber gewisse Kennzeichen an sich hat und haben muss. In gemein ist dieses *Poëma* wie ein unausgearbeiteter *Syllogismus*, bissweilen *simplex*, bissweilen *compositus*, darinnen die Haupt *conclusion* allezeit aus den letzten zweyen Reimen auch wohl nur aus der letzten Zeile zu erscheinen pflegt. . . .

»Was nun die Form solcher Madrigalen, nach der sie gemacht werden sollen, betrifft, so ist zu wissen, dass in keinem einzigen *genere Carminis* grössere Freyheit zu finden sey, als eben in diesem, denn erstlich ist man an keine gewisse Anzahl Verse gebunden, wie etwan in den Sextinen, Sonneten und dergleichen, . . . sondern da gehe Ich nach meinem belieben fort, und darff wohl mit einer ungeraden Zahl Verse den gantzen Madrigal beschliessen, welches denn bey den Italianern gar gewöhnlich ist. Gleichwohl finde ich nicht, dass der kleinste Madrigal weniger als fünff und der längste mehr als funffzehen zum höchsten sechzehen Verse in sich begreiffe. Vnd die Wahrheit zu bekennen, so habe Ich nicht mehr als einen einzigen von 16 Versen, welchen *Gio. Battista Leoni* gemacht, gesehen. Die gemeinesten sind von 7. 8. 9. 10. oder 11. Versen, nach dem sich der Verstand in wenig oder mehr *commata* schliessen lesst.

»Zum andern, so dörffen die Verse nicht gleich lang, oder einer so lang als der andere sein, sondern da steht es abermals in des Poeten wilkühr, welchen er kurtz und welchen er lang machen will. . . Ich habe in acht genommen, dass die Italianer nur zweyerley als sieben und eilffsylbichte Verse unter einander schrencken. . . .

»Zum dritten, so dörffen die Verse auch nicht alle gereimt sein, sondern Ich kan wohl einen, zwey auch wohl drey darinnen ungereimt lassen, gleich als ob es vergessen worden. Die Vrsach ist, weil ein Madrigal so gar keinen zwang leiden kan, dass er auch zu mehrmahlen einer schlechten Rede ähnlicher als einem *Poemati* sein will. . .

»Ich muss aber zum Beschluss erinnern, das kein einziges *genus carminis* in der Deutschen Sprache sich besser zur Musick schicke, als ein Madrigal. Denn darinnen lest sich ein *Concert* am allerbesten ausführen, und weil die Worte so fein in ihrer natürlichen *construction* gesetzt werden können, so kömbt auch die Harmony umb so viel desto besser und anmuthiger. » . . . wird ein Madrigal (was die blossen Verse, nicht aber die *composition* belanget) dem *Stylo recitativo* fast gleich gemacht, und halt ich besagten *Stylum recitativum*, wie ihn die Italianer in der Poesie zu ihren Singe Comedien gebrauchen vor einen stets werenden Madrigal, oder vor etliche viel Madrigalen, doch solcher gestalt, dass ie zuweilen darzwischen eine *Arietta*, auch wohl eine *Aria* von etlichen *Stanzen* lauffe, welches denn so wohl der Poet als der Componist sonderlich in acht nehmen, und eines mit dem andern zu versüssen, zu rechter zeit abwechseln muss.«

Die hierin enthaltene Definition des Madrigals ist eine erschöpfende, und späteren Madrigalisten blieb nur noch Unwesentliches oder Selbstverständliches hinzuzufügen: dass im Italienischen die Verse weibliche Endungen zu haben pflegten, woran man sich im Deutschen aber nicht zu binden brauche, dass die Cäsur am besten nach der vierten Silbe einträte, dass das Versmaass das jambische sein müsse u. dergl. Die Definition zeigt zugleich deutlich, warum eine solche Form sich vor allen anderen zur musikalischen Behandlung eignen musste. Was nur irgend der freien Entfaltung der Tonkunst hinderlich sein konnte, war in ihr zu vermeiden: übermässige Länge des Ganzen sowohl, als auch der einzelnen Zeilen, einengende Ebenmässigkeit der Zeilen-Gruppen, der Reim-Responsionen und der Zeilen-Ausdehnung, verwickelte und weit ausgespon-

*) »Caspar Ziegler | von den | Madrigalen | Einer schönen und zur Musik be- | quemesten Art Verse | Wie sie nach der Italianer Ma- | nier in unserer Deutschen Sprache | auszuarbeiten, | nebenst etlichen Exempeln | LEIPZIG, | Verlegts Christian Kirchner, | Gedruckt bey Johann Wittigaun, | 1653.« 8. Eine zweite Auflage erschien 1685.

Digitized by Google

nene Satzconstructionen. Dabei wurden aber doch die eigentlich musikalischen Elemente eines Gedichtes beibehalten: Rhythmus, Reim und Wohlklang überhaupt; in Bezug auf letzteren sagt der nächste Nachfolger Ziegler's ausdrücklich, dass dieses und jenes Madrigal, es sei gemacht so gut es wolle, deshalb nicht gefiele, weil auch das Ohr ein Urtheil zu fällen habe, ob etwas klinge oder nicht klinge. Und endlich bewirkte das Epigrammatische der Form, das Auslaufen in einen gewichtvollen Gedanken die zur Composition eines Textes so sehr nothwendige Einheitlichkeit und Bestimmtheit des Affects.

Die Beispiele, welche Ziegler seinem Tractate beifügte, lassen wir hier unberührt; in ihnen liegt die Stärke des Verfassers nicht, obgleich es auch ihnen an Bewunderern nicht mangelte, als erst einmal die madrigalische Dichtung nach den Ziegler'schen Principien allgemeiner cultivirt wurde. Einstweilen ging es damit noch langsam. Wohl fanden sich einzelne Nachahmer, diese aber befolgten viel zu gewissenhaft die Ziegler'sche Regel, dass ein Madrigal keinen Zwang leide und oft der Prosa ähnlicher scheine als der Poesie. Sie nahmen die Sache zu leicht und liessen, wie später Jemand derb bemerkte, ihre Madrigale »wie die Sau von der Weide laufen«. Wenige erkannten, dass es hier wirklich eine schwierigere Aufgabe zu lösen galt. Unter ihnen ragt an Ernst und Einsicht, sowie durch den Erfolg seiner Bestrebungen hervor Ernst Stockmann, der Sohn Paul Stockmann's, welchen die Hymnologie als Verfasser des Passionsgesanges »Jesu Leiden, Pein und Tod« kennt. Er war 1634 in Lützen geboren, studirte Theologie, wurde Pfarrer in Bayer-Naumburg, darauf Superintendent in Allstädt, Assessor des Consistoriums zu Eisenach und weimarischer Kirchenrath; er starb 1712. Als er in den Jahren 1654 und 1655 in Leipzig studirte, lernte er Ziegler kennen, der gerade damals die Theologie verlassen und sich dem Studium der Rechtswissenschaft zugewendet hatte. Durch ihn gewann er für die madrigalische Kunst Interesse und ging auf dem gewiesenen Wege weiter fort. Im Jahre 1660 erschien seine »Madrigalische Schriftlust«, welche bis zum Jahre 1704 dreimal aufgelegt wurde. *) Ein ausführlicher »Vorbericht von denen Madrigalen« umschreibt die Ziegler'schen Grundsätze und erwähnt, dass Ziegler den Verfasser seinen unmittelbaren Nachfolger in der madrigalischen Dichtung genannt habe. Und als solcher ist er auch literarhistorisch anzusehen, obgleich der »Vorbericht« andeutet, dass ein anderer, dessen Namen ich nicht anzugeben weiss, ihm diesen Ruhm habe bestreiten wollen. Dem Inhalt nach sind sowohl Stockmann's Madrigale, als auch diejenigen seiner Nachfolger, überwiegend geistlich; sie schliessen sich meistens an kurze Bibelsprüche oder allgemeiner an irgend einen biblischen Vorgang an. Das wenige, was den Deutschen damals von Idealen übrig geblieben war, lag ausschliesslich auf religiösem Gebiete: auch ihre Opernstoffe nahmen sie dorther, so lange bis das Fremdländische sie gänzlich überfluthete. Einen weltlichen Stoff auch nur in kleinster Form anmuthig zu gestalten waren sie ausser Stande. Stockmann machte mit seinen Madrigalen Glück, obwohl sie aller wirklichen Poesie vollständig baar sind: vielleicht wirkte hier das rein formale Interesse, denn von dieser Seite sind sie nicht eben anzufechten. Als Probe mag ein Gedicht dastehen, das über die Worte der Hirten in der Weihnacht »Lasset uns nun gehen gen Bethlehem« verfasst ist:

»Die Einfalt eilt dahin,
Verlässt ihr Vieh, und wandert in die Stadt,
Es trifft auch alles ein.
Sie sehn das Kindelein,
Das Joseph und Maria bei sich hat,
Sie freuen sich und fallen vor ihm nieder,
Und singen Jubel-Lieder.
Sie schreien laut und rufen in den Thoren:
Messias ist. Messias ist geboren.«

(Schluss folgt.)

*) Die zweite vermehrte Auflage erschien 1668. Die dritte führt folgenden vollständigen Titel: »E. Stockmanns, | Zum dritten mahle wieder aufgelegte | Madrigalische | Schrifft-Lust. | Mit dem Buche der Richter | und | Büchlein Ruth, | auch verbesserten Vorberichte, vermehret, | Bestehend in gesammt in hundert und sech- | zig meist geistlichen, auch politischen | Madrigalen. | Denen Liebhabern der Poesi zu Nutz und | Lust. mit allerley Freuden- Trauer- Zeit- | Fest- und andern Oden. *Elegien* | und Sonnetten erweitert. | Leipzig. Verleg. durch die Lanckischen Erben, | druckts, Christian Vogelgesang. | *Anno* 1704. | « 8.

79 Meistersänger-Töne

in einer Handschrift aus der Mitte des 16. Jahrhunderts von **Valentin Voigt** (Jena, Universitäts-Bibliothek)
und
Dichtungen von Hans Sachs
herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von
Karl Goedeke.

(Von E. Hille.)

Im ersten Theil des vierten Bandes von »Deutsche Dichter des sechzehnten Jahrhunderts« *) liess der bekannte Literarhistoriker Professor Karl Goedeke eine Auswahl von 159 geistlichen und weltlichen Gedichten von Hans Sachs, zum grossen Theil Meistersänger-Lieder, erscheinen. In der Einleitung tritt derselbe für den »ungehört verurtheilten« Dichter ein, speciell für dessen Meisterlieder als »den Theil seiner dichterischen Thätigkeit, der seinen Schwerpunkt bildet« und sucht das gegen Letzteren gefasste von Buch zu Buch verbreitete Vorurtheil zu entkräften. Von Sachs' Meisterliedern sind nur wenige durch den Druck bekannt geworden, trotzdem ihre Zahl nach Goedeke erheblich mehr als viertausend beträgt. Weil Sachs selbst sie zurückhielt, so glaubte man daraus auf ihre Werthlosigkeit schliessen zu dürfen. Goedeke wendet sich gegen solch falsche Voraussetzungen und sucht die Ehre des Meisters der Meistersänger, dessen Andenken, wie er meint, Deutschland noch eine schwere Schuld abzutragen habe, zu retten, indem er eine Auswahl seiner Meisterlieder veröffentlicht und in der Einleitung auf sie, sowie auf des Dichters Schaffen überhaupt näher eingeht. Im Uebrigen verweise ich auf die Abhandlung selbst, die sich längst den Ruf erworben hat, das Beste zu sein, was über den Gegenstand bislang gesagt wurde.

In dem Verzeichniss der Quellen, aus denen der Herausgeber schöpfte, wird auch die Handschrift von Valentin Voigt aufgeführt, die ich Gelegenheit hatte näher einzusehen. Dieselbe bringt in einer besonderen Abtheilung 79 verschiedene Meistersänger-Töne. Auf diese möchte ich eben hinweisen und einige Bemerkungen hinzufügen, was ich um so lieber thue, als die Sammlung bislang wenig oder nicht beachtet zu sein scheint und man, wenn von den Meistersänger-Tönen die Rede war, meist nur die von Wagenseil **) gegebenen Tonproben als Belege anzuführen und nach ihnen die ganze Gattung zu beurtheilen pflegte. Was aber Wagenseil anlangt, so dürfte man — um es hier

*) Der vollständige Titel lautet: Deutsche Dichter des sechzehnten Jahrhunderts. Mit Einleitungen und Anmerkungen. Herausgegeben von Karl Goedeke und Julius Tittmann. 4. Band. Dichtungen von Hans Sachs. Erster Theil. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1870.

**) Wagenseil, Von der Meistersinger holdseliger Kunst Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehrsätzen. Anhang zu dessen Beschreibung der Stadt Nürnberg. Altdorf 1697.

Digitized by Google

gleich auszusprechen — sehr geneigt sein, das was Goedeke über ihn sagt, nämlich »Auf Wagenseil beruht die falsche Vorstellung von der Meistersängerkunst, die gegenwärtig noch in den Literaturgeschichten spukt« oder dem Aehnliches auch auf die von Wagenseil gegebenen Melodie-Proben anzuwenden, wenn man sie mit denselben Tönen bei Voigt vergleicht und zugleich versucht, ihnen Sachs'sche Texte unterzulegen. Soviel wenigstens lässt sich nicht bestreiten, dass in Bezug auf Glaubwürdigkeit und Treue der Ueberlieferung Voigt jedenfalls den Vorzug vor Wagenseil verdient. Jener schöpfte direct aus der Quelle, während Wagenseil's Aufzeichnungen erst anderthalbhundert Jahre später erfolgten, in einer Zeit also, in der der Meistergesang längst verblüht war. Es dürfte deshalb misslich sein, unser Urtheil über den Meisterton lediglich auf Wagenseil zu basiren.

Eine Sammlung Töne von dem Umfang der Voigt'schen setzt uns eigentlich erst in Stand, von der Art und Weise des Meistergesanges in seiner Blüthezeit, der Zeit, in welcher der bedeutendste Meistersänger, Hans Sachs, lebte, wirkte und sang, uns ein zutreffendes Bild zu entwerfen, das erheblich vervollständigt wird, wenn wir Sachs' Lieder, von denen uns nunmehr ein gut Theil gedruckt vorliegt, mit den Tönen zusammenstellen.

Den Tönen der Handschrift sind nur erste Liedstrophen, von Voigt selbst gedichtet, untergelegt. Etwa drei bis vier der letzteren sind ausnahmsweise von Sachs; wir finden zwei von den Liedern in Goedeke's Sammlung vollständig abgedruckt. 53 Strophen sind biblischen, die übrigen 25 weltlichen Inhalts. Der *»Creutzdohn Wolfferams«* ist ohne Text; zu ihm findet sich auch kein Sachs'sches Lied bei Goedeke vor. Sonst bringt die Handschrift nur eigene vollständig gegebene, übrigens unbedeutende Lieder Voigt's mit vorwiegend biblischem Inhalt und Angabe der Töne, in denen sie gesungen werden sollen. Die angegebenen Jahreszahlen bewegen sich in der Mitte des 16. Jahrhunderts, so viel mir erinnerlich, etwa von 1545 bis 1550. Soviel über die Handschrift im Allgemeinen.

Zu 31 Tönen der Handschrift finden sich in Goedeke's Auswahl 69 Sachs'sche Lieder vor. Von eignen Tönen Sachs' bringt Voigt 13, jedoch nur zu 7 von ihnen sind Lieder bei Goedeke zu finden, im Ganzen 23. So ist vertreten der *»Rosen Dohn«* in 11, die *»Silberweis«* in 6, der *»neue Dohn«* in 2 Liedern, die *»hohetag oder morgenweis«*, der *»gülden Dohn der neu«*, die *»morgenweis«*, der *»kurze Dohn«* in je einem Liede, durchweg weltlichen Inhalts. — Die anderen sechs Sachs'schen Töne sind: der *»bewerte Dohn«*, der *»clingend Dohn«*, der *»gülden Dohn«* (der alte), die *»Hoheberg-weis«*, der *»lange Dohn«*, die *»Sangweis«*. — Von Sachs'schen Liedern, in von Voigt gelieferten Tönen anderer Meistersänger gedichtet, finden wir bei Goedeke u. A. je vier im *»hofdohn Dankausers«*, im *»spiegeldohn des Ehrenboten«* und in der *»gesangweis des Römers«*, je drei im *»gülden Dohn Regenbogen«*, in des *»Frauenlobs grünen Dohn«*, in der *»Lilgenweis Hansen Vogels«* und im *»geschiden Dohn Conrad Nachtigals«*, je zwei in fünf anderen und je ein Lied in den noch übrigen 12 Meistertönen. Will man nicht reine Zufälligkeiten bei Goedeke's Auswahl annehmen, so scheint von eignen Tönen der *Rosenton* eine Lieblingsweise Sachs' gewesen zu sein. Sonst sang er gern in Hans Vogel'schen Tönen. Goedeke sagt in Bezug hierauf: »Unter den Tönen aller Meistersänger, seine eignen ausgenommen, benutzt er die seines Zeitgenossen Hans Vogel am häufigsten; er hat in 20 Tönen desselben 282 Meisterlieder gedichtet.« Die Handschrift enthält 12 verschiedene Töne von Vogel und zu acht von ihnen liefert Goedeke 12 Sachs'sche Lieder.

Des Materials also, meine ich, genug, um sich sein Urtheil über den Meisterton bilden zu können, sicherer jedenfalls als nach Wagenseil.

Was nun den specifisch musikalischen Werth der vorliegenden 79 Töne der Handschrift anlangt, so kann ich ihn meinerseits nicht sehr hoch anschlagen. An eine allgemeinere Verwerthung derselben für unsere Zeit wird man kaum denken dürfen. In der Grundform des Liedes wurzelnd haben sie doch nicht den geschlossenen Bau desselben, sondern erscheinen im Ganzen als durch Schablone — ihre einförmige technische Structur rechtfertigt diesen Ausdruck — oder wenn man lieber will, durch äussere Gesetze mehr oder minder geregelte halb recitativ-, halb liedartige Improvisationen, häufig an den Collectenton, eben so häufig an Zunft und Zopf erinnernd, die ganz besonders durch die stereotypen Melismen hindurchklingen. In melodischer wie rhythmischer Beziehung sind sie bei weitem weniger interessant als das Volkslied damaliger Zeit. Als Fortsetzung der ursprünglichen Minnesängerweisen klammern sie sich ängstlich an Althergebrachtes an. Die in ihnen etwa enthaltenen Keime zur Fortbildung beachtete man nicht oder wollte sie nicht benutzen, und so musste zuletzt schablonenhafte Verknöcherung eintreten und inneres Leben schwinden. Deshalb haben sie auch auf die Musik und Musikübung damaliger Zeit keinerlei Einfluss ausgeübt. Wenn einmal ein Ton durch Benutzung z. B. zu kirchlichen Zwecken oder in anderer Weise eine grössere Bedeutung erlangte, so war das eben eine seltene Ausnahme, von der die Kunst an sich nichts profitirt hat. Die Meistertöne stehen isolirt in ihrer Zeit da.

Aus einigen Andeutungen in Goedeke's Abhandlung glaube ich schliessen zu dürfen, dass mein geehrter und gelehrter Freund eine günstigere Meinung von den Meistertönen und ihrer Verwerthbarkeit für unsere Zeit hat. Er darf aber dreist meiner Versicherung glauben und wird auch sonst von Musikkundigen hören können, dass es hier keine grosse musikalische Schätze zu heben giebt und aus den Tönen Capital für unsere Zeit nicht zu schlagen ist. Man braucht aber allerdings das Kind nicht mit dem Bade auszuschütten und darf ohne Scrupel zugeben, dass die Töne besser sind als ihr Ruf. Abgesehen von der Gattung an sich, die für uns nun einmal abgethan ist, kann man ihnen im Einzelnen immerhin interessante Seiten abgewinnen, man wird ganz ansprechenden Melodiezeilen und melodischen Gängen und Wendungen begegnen, ja einige Weisen finden, die sich von Anfang bis zu Ende hören lassen können. Ich möchte überhaupt Niemanden von dem Versuche abschrecken, einzelne Töne für die heutige Zeit zu bearbeiten, bezeichne sogar selbst ein paar derselben, die, weil sie sich dem Volkston mehr nähern, mir zu solchem Versuche am geeignetsten erscheinen. Es sind: die *»Lilienweis«* von Hans Sachs, der *»Spiegelton des Ehrenboten«* und der *»kurze Ton Lorenz Wessels von Essen«*. Um übrigens gleich zu sehen, ob man sich bezüglich der Verwerthung des Meistertons für die Gegenwart Hoffnungen hingeben darf oder nicht, möchte ich einen Augenblick auf die Bearbeitung desselben näher eingehen.

Angenommen also, wir hängten den selbstverständlich ganz in Weise damaliger, ja noch früherer Zeit gehaltenen Tönen in Form einer Clavierbegleitung — denn zu chorischer Bearbeitung dürften sie sich nicht eignen — ein modern-harmonisches Mäntelchen um, würden sie in ihm bleiben, was sie sind? Gewiss nicht. Oder könnten wir uns nicht der Begleitungsweise damaliger Zeit nähern? Doch erst die Vorfrage: wurden die Meistertöne denn auch begleitet? Goedeke sprach mir seine Meinung dahin aus, dass sie ohne jegliche Begleitung frei dahin gesungen seien, wenigstens sei in den gleichzeitigen Schriftstellern von einer Begleitung keine Rede. Dem mag nun sein, wie ihm wolle, wir können es hier dreist ununtersucht lassen. Um uns aber Meistertöne überhaupt zugänglich zu machen, müssen wir eine Begleitung haben. Wenn man nun zu jener Zeit die Melodie in der Art begleitete, dass ein Instrument etwa die Harfe oder Cyther, Lyra, auch wohl Geige, sie im

Digitized by Google

Einklange mitspielte oder eine contrapunktirte Gegenstimme dazu hatte, so genügte das, man kannte es nicht anders. Unserem Ohr würde es armselig, unerträglich vorkommen, und auch die Benutzung des Allerweltsinstruments, des Claviers, sowie die eine oder andere der Gegenwart dabei gemachte Concession würden daran schwerlich etwas ändern oder mildern. Benutzen wir lieber die dem betreffenden Ton eigenthümlichen Harmonie-Verbindungen, denn harmonisiren lässt sich ja jede Tonfolge, mag sie der regelrechten harmonischen Bekleidung anscheinend noch so sehr widerstreben. Dieser Versuch erscheint mir wenigstens noch am geeignetsten, um uns einzelne Meistertöne bis zu einem gewissen Grade mundgerecht zu machen. Wir erhalten so einerseits dem Ton etwas von seinem alterthümlichen Gepräge und nähern ihn andererseits durch Benutzung der homophonen Satzweise dem heutigen Geschmack. Fürchten müssen wir dabei aber immer noch, dass wir die Töne, obwohl sie nicht gerade leichtfüssig zu nennen sind, mit einem zu schweren harmonischen Gewicht belasten. Aber auch in solcher Bearbeitung, und wäre sie noch so geschickt und decent, würden die Weisen, glaube ich, weder bei Sängern noch Hörern der Jetztzeit Anklang finden; als interessante Curiosa würde man sie vielleicht hinnehmen und sich gefallen lassen. Es möchte zu weit führen, noch andere Versuche hereinzuziehen. Das Gesagte mag genügen, um zu zeigen, wie schwierig, ja kaum lösbar die Aufgabe ist, Meistertöne für uns auszunutzen, ohne ihre charakteristische Wesenheit ganz oder theilweise zu zerstören. Und nun kommt noch die Textfrage hinzu, die eben so wenig auch nur annähernd befriedigend gelöst werden dürfte. Die den Tönen der Handschrift unterliegenden Strophen z. B. lassen sich jetziger Zeit nicht mehr singen, und wollten wir statt ihrer Sachs'sche Lieder nehmen, so kämen wir auch nur aus dem Regen in die Traufe; denn obgleich sie ja bedeutend höheren dichterischen Werth haben als die Texte der Handschrift, so würden sie doch — mit geringen Ausnahmen — ihrem ganzen Wesen und Inhalt nach kaum Sympathien in unserer singenden Welt begegnen, selbst wenn sie bis zu der irgend erlaubten Grenze modernisirt wären. Kurz, wir mögen den Meisterton mit seinem Wort drehen und wenden wie wir wollen, versuchen, was überhaupt möglich, immer werden wir finden, dass er zu praktisch musikalischen Zwecken nicht verwerthbar ist. Wer aber kein Bedenken tragen sollte, ihn seines Charakters zu entkleiden, ihn mit moderner Harmonie und modernem Text zu versehen, der würde allerdings einige, wiewohl nur geringe Ausbeute finden. Erfolge wären aber auch damit nicht zu erzielen, dazu sind die betreffenden Melodien an sich zu wenig reizvoll.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Clavier-Musik.

Gleanings from the works of celebrated Composers, transcriptions for the Pianoforte by **E. Pauer.** London, Augener & Co. (1874.)

Von diesen *Gleanings* (auf den Titeln steht durch ein Versehen *gleamings*) aus den Werken berühmter Meister sind im verflossenen Jahre 8 Hefte erschienen, denen vielleicht noch mehrere folgen werden. Obwohl in England und also zunächst für ein englisches Publikum herausgekommen, wollen wir doch nicht unterlassen, dieselben auch weiteren Kreisen bestens zu empfehlen. Sie rühren von einem als Künstler und Lehrer in weiten Kreisen bekannten Pianisten her und bieten viel Schönes. In der Ausführung sind sie allerdings nicht für Kinder gesetzt, aber sie enthalten auch keine unnöthigen Schwierigkeiten, sondern sind so geschrieben, wie es von Jemand erwartet werden konnte, der sein Instrument vollkommen kennt und nicht ausdrücklich Bravourstücke liefern wollte. Jede Nummer hat ihre besonderen Figuren, die zugleich als sehr nützliche Uebungen dienen können. Die acht Stücke behandeln nach der Reihe:
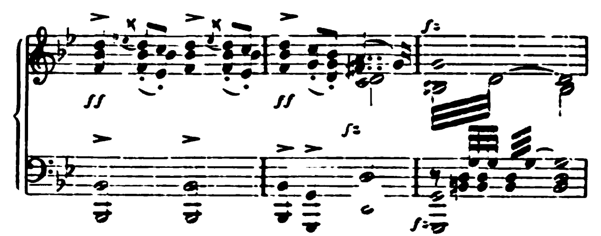
1. Rondo Es-dur von Beethoven aus dem Quintett Op. 16. Pr. 4 Mark.
2. Intermezzo A-moll von Mendelssohn aus dem zweiten Quartett Op. 13. Pr. 3 Mk.
3. Scherzo E-dur von Mendelssohn aus dem Quartett Op. 44 Nr. 2. Pr. 4 Mk.
4. Andante Fis-moll von Mozart aus dem Adur-Concert von 1786. Pr. 3 Mk.
5. Andante G-dur von Mozart aus der Ddur-Symphonie von 1786. Pr. 3 Mk.
6. Barcarolle G-dur von Spohr. Pr. 3 Mk.
7. Scherzo D-dur von Spohr. Pr. 4 Mk.
8. Andante F-dur von Spohr. Pr. 3 Mk.

Gleichzeitig mit dem Obigen erschien eine ähnliche Sammlung:

Hungarian Melodies by Franz Schubert, transcribed for Pianoforte solo by **E. Pauer.** London, Augener & Co.

Nr. 1. G-moll. 3 Mk. Nr. 2. B-dur. 3 Mk. Nr. 3. G-moll. 3 Mk. Nr. 4. G-moll. 4 Mk. Nr. 5. G-moll. 4 Mk. Zusammen in 1 Heft 8 Mk.

Die Originalität dieser ungarischen Melodien ist längst anerkannt, auch über die Schwierigkeit sie zu harmonisiren herrscht nur Eine Stimme, und ebenfalls darüber sind wohl Alle einverstanden, dass Schubert in ihrer Behandlung seine bekannte Meisterschaft bewährt hat. Wie reich und charakteristisch erscheinen diese rhapsodischen Melodien in dem harmonischen Gewande Schubert's! Selbst der immer wiederkehrende Schlussgang, den man in einem guten Gesange anders harmonisiren müsste:



erweist sich hier als das einzig Richtige.

Beide Sammlungen zeichnen sich noch durch besonders schönen Stich und Druck aus; man sieht daraus, dass die ungemein thätige Verlagshandlung auch in dieser Hinsicht mit den besten deutschen Verlegern erfolgreich wetteifert. *R. M.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Leipzig.** Beide Concerte dieser Woche, sowohl das der Euterpe (15. Dec.), als auch das im Gewandhause (17. Dec.) gestalteten sich zu wahren Weihnachts-Festconcerten, in denen uns die Tonmuse ihre schönsten Gaben reichte. In ersterem war es namentlich die Pianistin Fräul. Mary Krebs, kgl. Kammervirtuosin aus Dresden, welche nicht allein uns, sondern auch das Publikum durch ihre Musterleistungen enthusiasmirte; dieselbe theilte mit vollen Händen aus, indem sie vortrug: Concert in Es-dur von *F. Liszt*, ferner Fuge (G-dur) aus dem wohltemperirten Clavier von *Joh. Seb. Bach*, Trauermarsch von *Chopin*, Impromptu (Fis-moll) von *W. St. Bennett* und Allegro von *Clementi*. Um diese Blumenlese verschiedenartigster Solostücke, welche einen etwas kaleidoskopischen Eindruck machte, bildeten die Orchesternummern: Fest-Ouvertüre von *Rob. Volkmann* und Ungarische Tänze von *Joh. Brahms* gewissermaassen den schliessenden Rahmen, — *Beethoven's* Symphonie Nr. 3 (Eroica) dagegen den Mittel- und Höhepunkt des ganzen Concertes. — Den Abend des neunten Gewandhausconcertes füllten zwei grössere Werke: Der Rose Pilgerfahrt von *R. Schumann* und Symphonie (Nr. 5, C-moll) von *L. van Beethoven*. Die Partie der Rosa sang Frau Schimon-Regan; neben ihr

Digitized by Google

wirkten noch Frl. Marie Gutzschbach, Fides Keller und die Herren Candidus (Hofopernsänger aus Hannover), Gura und Ress (vom Stadttheater zu Leipzig). So sehr wir uns auch schon durch die Wiedergabe des ersten Werkes erhoben fühlten, so fortreissend war für uns die glanzvolle Ausführung der Beethoven'schen Symphonie. — Den ersten Cyklus der Kammermusiksoiréen beschloss man Sonnabend den 19. December ebenfalls in würdiger Weise durch die Vorführung folgender Werke: Quartett für Streichinstrumente (Op. 29, A-moll) von *Fr. Schubert*, Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente (Op. 3, H-moll) von *F. Mendelssohn-Bartholdy* und Quintett für Streichinstrumente (Op. 59, F-dur) von *A. Rubinstein*. Wir müssen zu unserer Freude constatiren, dass wir diesmal in dem Vortrage des Herrn Concertmeister Schradieck, der die erste Violine vertrat, von den in unseren früheren Berichten über dessen Leistungen als Solo- und Quartettspieler hervorgehobenen Manieren wenig oder nichts mehr spürten und daher einen ganz reinen, ungetrübten Genuss hatten. *tn.*

✱ **Lübeck.** Das hiesige Concertwesen leidet an demselben Uebelstande wie in den meisten Städten: es fehlt ein consolidirtes ständiges Orchester. Die Ausgaben übersteigen die Einnahmen und haben regelmässige Concerte sehr zweifelhaft gemacht, wenn nicht liberale Musikfreunde zeitweilig das Deficit deckten. Unser Musikverein betrat endlich den allein richtigen, obwohl schwierigen Weg, das Gemeinwesen für die Sache zu interessiren und bei Rath und Bürgerschaftsvertretern einen festen Jahresbeitrag loszueisen. Der Senat schenkte auch dem Ersuchen Gehör und beantragte bei der Bürgerschaft eine jährliche Subvention von 9000 Mk., welche aber von den Stadtvertretern vor etwa 14 Tagen abgelehnt wurde. Vorher war schon ein Abänderungsantrag dahin, dass der Musikverein dem Theaterdirector das Opernorchester um 2000 Mk. billiger liefern solle, abgelehnt worden, weil der Musikverein erklärte, bei solcher Beschränkung müsse er auf die ganze Subvention verzichten. Wegen letzter Erklärung wurde nun aus Mitten der Bürgerschaft ein Vermittlungsantrag gestellt, nach welchem die Subvention in der Höhe von 12,000 Mk. unter obiger Verpflichtung hinsichtlich der Opernmusik gewährt werden solle. Auch dieser Antrag erhielt keine Majorität, sondern nur Stimmengleichheit und war nach der Geschäftsordnung damit abgelehnt. Freunde der hiesigen Musik- und Theaterverhältnisse waren durch diesen Ausfall in ernstliche Besorgniss gerathen, zumal der Musikverein alsbald beschloss, den mit Ende nächsten Jahres ablaufenden Contract mit seiner Kapelle nicht wieder zu erneuern. Diese Eventualität ist nun durch einen von der Bürgerschaft in ihrer heutigen Versammlung gefassten Beschluss noch glücklich abgewendet. Den ursprünglichen Subventionirungsantrag nochmals zu stellen, was nach Lage der Sache nicht thunlich, so nahm die Bürgerschaft — und zwar jetzt mit sehr grosser Majorität einen aus ihrer Mitte gestellten Antrag an, nach welchem 12,000 Mk. zur Verfügung des Senates gestellt werden, damit Letzterer dadurch dem Musikverein die Fortexistenz der Kapelle ermögliche und zugleich dem Theater die Kosten der Musik erleichtere. Der Unterschied ist nun nur der, dass die Subvention ursprünglich auf drei Jahre beantragt war, während die jetzige zum Budget gemachte Bewilligung nur für ein Jahr läuft, da das Staatsbudget alljährlich festgestellt wird. Letzteres halten wir aber nicht für nachtheilig, sondern eher für einen Gewinn, wenn man nur die Gelegenheit zu benutzen versteht; denn das Bedürfniss, eine feste Kapelle und damit alljährlich sichere Musikaufführungen zu haben, wird sich immer mehr geltend machen und in immer allgemeineren Kreisen empfunden werden, so dass wir hoffen dürfen, man werde der Behörde die einmal gewährten Mittel nicht wieder entziehen, sondern dieselben den Umständen entsprechend eher zu erhöhen geneigt sein. Die Musik muss natürlich ihre Pflicht thun und zeigen, dass sie einer solchen Beihülfe nicht nur bedürftig, sondern auch werth ist.

✱ Die zu einer Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger vereinigten Mitglieder machen erneute Anstrengungen, ihre Existenz würdevoller zu gestalten, und wir wollen wünschen mit besserem Erfolge als bisher. Die Delegirten-Versammlung fand am 16.—18. December in Nürnberg statt. Es waren 80 Abgeordnete von einigen 70 Localverbänden erschienen. Aus den vom Central-Ausschusse vorgelegten Jahres- und Cassenberichten ergab sich das Vermögen der Allgemeinen Pensionsanstalt bei etwas mehr als 5000 wirklichen Mitgliedern am 30. November 1874 mit 204,667 Thlr. 22 Sgr. 4 Pf., gewiss ein ausserordentliches Resultat nach kaum 2½jährigem Beginn der Einzahlungen. An ausserordentlichen Einnahmen (Beneficen, Geschenken u. s. w.) sind im Laufe des letzten Jahres 11,466 Thlr. 18 Sgr. 7 Pf. eingegangen. Auch die Verwaltung, die Zeitungscasse und die Agentur hatten erfreuliche Resultate zu verzeichnen. — Unter den verhandelten Gegenständen nehmen einige auch die Aufmerksamkeit des grösseren Publikums in Anspruch. So der Beschluss über die Aufnahme ausserordentlicher Mitglieder (Antrag Dr. Krückl-Hamburg). Mit diesem Beschlusse wendet sich die Genossenschaft an die Freunde und Förderer des Theaters und ladet dieselben zum Beitritte ein. Mit einem Jahresbeitrage von 40 Thlrn. und Eintrittsgelde von 8 Thlrn. kann Jedermann Mitglied eines Localverbandes an irgend einem Theater werden und dadurch mitwirken an der Verwirklichung der grossen und edlen Ziele, welche sich alle um den einen Centralpunkt: die Fortentwickelung des deutschen Theaters, gruppiren. So erfreulich nun auch eine Verstärkung der Genossenschaft durch blosse Theaterliebhaber ist, glauben wir doch, dass man sich etwas zu viel von diesem Beschlusse verspricht. Ungleich wichtiger und die Ursache, weshalb jener Versammlung in diesem Blatte Erwähnung geschieht, ist ein anderer Beschluss: der nämlich, von dem schimpflichen Joch der Theateragenten sich endlich zu befreien. Es waren die Hamburger Localverbände, welche den Antrag stellten: dass kein Mitglied der Genossenschaft vom 1. Januar 1875 ab mehr ein Theateragentenblatt halten dürfe. Derselbe wurde (nach der Formulirung durch Wilken-Berlin) nebst einer »Erklärung« (Gettke-Kassel), dass die Theateragentenblätter der Würde und den Interessen des Standes der Bühnenangehörigen nicht entsprechen, — sowie nebst der Beauftragung des Präsidiums (gemäss Antrag Dr. Müller-Dresden), auf Grundlage von Beschwerden der Mitglieder das Gebahren der Agenten zu überwachen und constatirte Willküracte derselben zur öffentlichen Kenntniss zu bringen — angenommen. Mit diesen Beschlüssen hat sich die Genossenschaft endlich zu einem offensiven Vorgehen gegen die Agenten ermannt. Wer dem Theater näher steht, kann es kaum glauben, dass die Bühnenangehörigen, und vor Allem erste Grössen unter den dramatischen Künstlern, sich so lange geduldig unter das Joch der Agenten beugen konnten! Der Agent bekommt 5 % des jährlichen Einkommens als Provision für das Engagement und dringt in 99 von 100 Fällen dem Mitgliede auch noch seine »Zeitung« auf, welche wöchentlich einmal erscheint und 8 Thlr. jährlich kostet. Das Blatt selbst ist voll von selbstbezahlten Reclamen einerseits der Abonnenten und böswilligen Kritiken der Nicht-Abonnenten andererseits! Kein Beschluss wird Tausenden von Mitgliedern willkommener sein, als jener der Verurtheilung und Nichtduldung der Theateragenten-Blätter! Denn es ist leider so: aus eigener Kraft kann sich selten ein Mitglied aus diesem Joche befreien, es bedarf eines Anhaltspunktes, um dem Agenten die fernere Zusendung abschlagen zu können. Und dieser Anhaltspunkt ist nunmehr durch das ausgesprochene Verbot der Theaterzeitungen geschaffen! Da in jener Versammlung in Nürnberg viel von Beschränkung der persönlichen Freiheit (?) bei der betreffenden Debatte gesprochen wurde, so möchten wir den Genossenschaftern in ihrem wohlverstandenen Interesse rathen, durch besondere Unterschrift die Verpflichtung eines jeden Einzelnen, kein Theateragentenblatt mehr zu halten, constatiren zu lassen. Denn man möge sich darüber nur nicht täuschen, dass mit jenem Beschlusse allein noch blitzwenig erreicht ist. Ohne eine Jahre lang fortgesetzte Wachsamkeit werden sich die Theateragenten wieder einnisten; sie sitzen übrigens noch in der Wolle und sollen erst vertrieben werden. Eine gründliche Reinigung dieses Stalles muss auch von musikalischer Seite dringend gewünscht werden, denn unsere, wenn auch nicht kunstvollsten, so doch bestbegabten und bestbezahlten Sänger sind Sclaven der genannten Agenten und deshalb jeder wahren und rein sachlichen Kritik unzugänglich.

✱ [Ein geschickter Hoboist.] In der Stadt Tiflis im Kaukasus giebt es einen ganz von Deutschen angelegten Stadttheil, welcher auch Deutsch-Tiflis heisst. Ein neuerer Reisender schreibt: Dass da, wo Deutsche sich ansiedeln, eine Bierbrauerei nicht fehlt, ist selbstverständlich, und das Tifliser Erzeugniss erfreut sich gleichen Lobes bei Deutschen, Russen und Grusinern (Einheimischen). Auch wir verlebten hier in Gesellschaft von Landsleuten gemüthliche Stunden und hätten uns wohl in die Heimath zurückdenken können, wenn nicht die ungewohnten Klänge grusinischer Musiker uns an den Orient gemahnt hätten. Das Trio bestand aus Clarinette, Guitarre und Tambourin, und ihr Stücklein konnte Steine erweichen; während die letzteren in einförmiger Weise begleiteten, erging sich der Bläser in einer quäkenden Melodie ohne Ende und Abschluss; seine Kunst bestand vornehmlich darin, durch die Nase Athem zu schöpfen, während der Mund unablässig weiter blies, ein Kraftstück, welches ihm nach der Versicherung eines anwesenden deutschen Kapellmeisters kein europäischer Musiker nachahmen würde. (Streifzüge im Kaukasus u. s. w. Von Freiherrn Max v. Thielmann. Leipzig 1875. S. 184. Offenbar war es nicht eine Clarinette, welche den Orientalen unbekannt ist, sondern eine simple Art der alten Oboe, wie auch die beigegebene Abbildung zeigt, auf welcher übrigens zwei Bläser und ein Tambourin figuriren.)


Digitized by Google

ANZEIGER.

[1] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug
bearbeitet von
G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in Edur und Cdur
zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 45 Mk.— In feinstem Leder Pr. 54 Mk.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.* — 2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von *Moritz von Schwind*, in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*, nämlich: **Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.** — 3. **„An Beethoven"**, Gedicht von *Paul Heyse.* — 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift. — 5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch u. französisch.) — 6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

[2] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von H. Schulz-Beuthen.

Op. 2. **Orientalische Bilder.** Acht Clavierstücke in Menuetten- und Scherzoform. Zwei Hefte à 3 Mk.
Op. 3. **Walzer** für Clavier zu vier Händen. 3 Mk.
Op. 4. **Befreiungs-Gesang der Verbannten Israels.** Nach Worten des 126. Psalms für gemischten oder Männerchor, Soli, Orchester und Clavier. Partitur 6 Mk. Clavier-Auszug 4 Mk. Orchesterstimmen 7 Mk. 50 Pf. Singstimmen für gemischten Chor 1 Mk. 50 Pf., für Männerchor 1 Mk. 50 Pf.
Op. 9. **Ungarisches Ständchen** für Violine und Clavier. 1 Mk. 50 Pf.
Op. 10. **Charakteristische Clavierstücke** zu vier Händen. 3 Mk.
Op. 11. **Kinder-Sinfonie** für Clavier zu vier Händen, Glockenspiel oder abgestimmte Gläser, Wachtel, Kukuk, zwei kleine Trompeten, Trommel, Triangel, kleine Becken, zwei Waldteufel, Nachtigall, Knarre und Schrillpfeife. Partitur 2 Mk. 50 Pf. Clavier-auszug 2 Mk. 50 Pf. Stimmen 1 Mk. 50 Pf.
Op. 16. **Drei Clavierstücke** im ernsten Style. 2 Mk.
Op. 17. **Stimmungsbilder** in freier Walzerform. Für Clavier allein 2 Mk. Für Violine und Clavier 3 Mk.

[3] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

CONCERT

für das Pianoforte
mit
Begleitung des Orchesters
componirt
von

Johannes Brahms.

Op. 15.
Partitur.
Preis 15 Mark.
Leipzig und Winterthur. J. Rieter-Biedermann.

[4] **Billige Prachtausgaben.**

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.
Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 2 Mk. 40 Pf. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.
Alexander's Fest.*
Clavier-Auszug 2 Mk. 40 Pf. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.
Athalia.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.
Belsazar.*
Clavier-Auszug 4 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. n.
Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 2 Mk. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.
Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 2 Mk. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.
Josua.
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. n.
Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. 50 Pf. n.
Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 90 Pf. n.
Salomo.*
Clavier-Auszug 4 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. 20 Pf. n.
Samson.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 90 Pf. n.
Saul.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.
Theodora.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.
Trauerhymne.
Clavier-Auszug 2 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 20 Pf. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese jetzt im Preise zufolge der gesteigerten Herstellungskosten etwas erhöhte, aber dennoch **sehr billige und correcte Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die **einzige** Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, wesshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15 — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. Januar 1875. **Nr. 2.** X. Jahrgang.

Ueber Kunstbildung auf Universitäten.

(Fortsetzung.)

3.

Ist der Zustand der Musik wirklich der Art, dass sie diese Beneidung verdient? Bildet sie vielleicht das verzogene Kind der Vornehmen und Reichen, dessen Launen Alles geopfert wird, während die bildenden Künste wie Aschenbrödel gedrückt sind und darben müssen? Wer möchte dieses behaupten! wer würde es beweisen können! Leiden die übrigen Künste von dem Ungeschmack der Menge, so leidet die Musik — nämlich das was die Besten darunter verstehen — ebenso viel, ja noch mehr, weil sie es insbesondere mit der Menge zu thun hat, der Menge nicht entrathen kann. Dies ist ihre Eigenthümlichkeit und ihr Privilegium; wie keine andere Kunst besitzt sie die Gabe, die Menge harmonisch zu einigen. Aber ihre Kraft ist zugleich ihr Bedürfniss: ohne die Menge oder eine breite Oeffentlichkeit vermag sie nicht zu existiren. Wie ihre Darstellung eine mehr oder minder grosse Zahl von Organen oder Instrumenten, also auch von ausübenden Personen erfordert, so bedarf dieser Tonkörper gleichsam als Resonanz einer Zuhörerschaar, ohne welche er aufhören würde ein Organ lebendiger Kunst zu sein. Um sich für das Eine oder Andere geschickt zu machen, sind musikalische Uebungen erforderlich. Man wundere sich deshalb nicht, wenn die Musik selbst ausübend fast alle Kreise in Anspruch nimmt. Dies kommt nicht etwa daher, dass Ungeschmack und Hang zum gedankenlos Sinnlichen die Menge zu beherrschen pflegt, sondern daher, dass die Musik die berufene Kunst des geselligen Lebens ist. So war es zu allen Zeiten, selbst in denjenigen Epochen, welche die bildenden Künste mit Recht als goldene feiern. Die Musik der Griechen ist fast bis auf den letzten Ton verklungen, aber alle antike Dichter und Schriftsteller sind voll von ihrer Herrlichkeit, und dürfen wir diesen glauben, so nahm sie in ihrer Wirkung auf die Gesammtheit des Volkes zu der besten Zeit, und die besten Geister der Nation eingeschlossen, unter allen ihren Künsten entschieden die erste Stelle ein. Empfanden so selbst die Griechen, welche für die Schöpfung der bildenden Kunst prädestinirt waren, wie viel mehr dürfen wir es! Denn wir sind hierin mehr als die Griechen, und in der bildenden Kunst sind wir weniger. In der Musik verstehen wir nicht nur, den Moment zu erfassen und die Gemüther mit unwiderstehlicher Gewalt zu ergreifen, was auch die Griechen vollkommen verstanden, sondern wir haben auch das Höhere erreicht, die Tonkunst monumental aufzubauen in Werken, die der Menschheit für alle Zeiten verbleiben werden, was die Griechen aber nicht verstanden haben. Wenn also die Musik unser Leben und unsere Erziehung in besonderem Maasse beherrscht, so erscheint dieses mehr als gerechtfertigt, es erscheint als die ganz natürliche Lebensäusserung einer Kunst, die unmöglich diesen Umfang und diese Höhe der Production hätte erreichen können, wenn ihr nicht durch zahllose mitthätige Kräfte von allen Seiten in die Hand gearbeitet wäre. Denn wo grosse Organisationen stattfinden sollen, da müssen alle Atome federkräftig sein.

Dies betrifft die *Praxis* der Kunst. Aber wie steht es denn eigentlich mit der Musik hinsichtlich ihrer Vertretung bei den gelehrten Körperschaften? Sicherlich viel schlechter, als mit den bildenden Künsten. An den deutschen Universitäten giebt es zwar jetzt auch schon eine nicht mehr ganz kleine Zahl musikalischer Professoren oder Docenten, deren Qualität zu untersuchen nicht dieses Ortes ist, denen man aber durch die Behauptung insgesammt nicht zu nahe tritt, dass manche unter ihnen eine Beleuchtung ihrer wissenschaftlichen Befähigung und ihrer Lehrthätigkeit eher zu fürchten als zu wünschen haben. Dem sei wie ihm wolle, was aber die äussere Stellung anlangt, so ist klar, dass die akademischen Lehrer für Musik denen für die bildenden und dichtenden Künste bei weitem nicht gleich stehen, sondern in dem Staat der Kunstprofessoren die Paria-Kaste darstellen. Sie waren ursprünglich Musikdirectoren, hatten also nicht den gelehrten sondern nur den praktischen Theil der Musik zu bestellen, und sind es zum Theil noch; wo sie es aber nicht sind, da müssen sie es zu sein streben, denn sie mögen noch so gelehrt sein, die Privatissima im Unterricht, vorwiegend in der praktischen Musik, müssen sie ernähren.

Bei den neueren Besetzungen in diesem Fache sind die Aemter des Musikdirectors und des Professors meistens schon getrennt, aber durch diese anscheinende Erhöhung ist der Musikprofessor nur um so ungünstiger gestellt. Selbst wenn es nach und nach dahin kommen sollte, ihn zum Ordinarius avanciren zu lassen (womit es wohl noch gute Weile hat), so würde seine Lage dadurch allein noch

Digitized by Google

nicht wesentlich geändert werden. Nach wie vor würde er ein Studium zu betreiben haben, dessen Vorbildung die schwierigste, die umfassendste, die zeitraubendste und die kostspieligste ist, und er würde später bei gereifter Erkenntniss sehr schwer von der Unentschlossenheit leiden müssen, welchen Theil des unendlichen Gebietes er sich nun eigentlich zur wissenschaftlichen Bebauung auszuwählen habe. Soll er auf jene dunkeln Jahrhunderte zurückgehen, wo in der Umbildung des Antiken die ersten Keime der abendländischen Tonkunst ansetzten, und hier Licht zu schaffen suchen? soll er den verschütteten Gängen der mittelalterlichen Discantisten nachgraben? oder soll er die früheste Periode der Musik sich auswählen, welche uns als Kunst noch fasslich geblieben ist, die Productionen der grossen Harmoniker des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts? Aber welche Reichthümer schliesst allein die letzte Rubrik in sich! Was Jemand beurtheilen soll, muss er doch zunächst kennen, ich will sagen gesehen haben. Um aber die Musik dieser Periode nur durchsehen zu können, müsste man, nach geglückter Auffindung der Werke in verschiedenen europäischen Bibliotheken, mindestens hunderttausend Seiten davon in Partitur setzen. Ob dies einem Einzelnen möglich ist, möge Jeder sich selber sagen. Ist es nicht möglich, so ist damit auch zugleich verneint, dass zur Zeit ein Einzelner selbst mit Darangabe seines ganzen Lebens auch nur dieses Eine Gebiet wissenschaftlich zu beherrschen im Stande sei. Leichter scheint die Zeit seit 1600, wo diejenigen Formen der Tonkunst auftauchen, welche wir vorzugsweise als die modernen ansehen; aber in Wirklichkeit sind die Schwierigkeiten für einen wissenschaftlichen Mann hier ganz dieselben. Wer zunächst der Wissenschaft dienen, also als Professor an einer Universität seine allererste Pflicht erfüllen will, kommt nach allen Seiten hin in's Gedränge. Mag er historisch die alte, die mittlere oder die neuere Zeit erforschen, mag er in seiner Kunst den Hauptnachdruck auf geschichtliche oder auf theoretische Studien legen: die so gereiften Früchte haben nirgends ein natürliches Unterkommen. Seine Publicationen alter Musikwerke finden bei den Künstlern der Gegenwart kein Verständniss, wie es doch in so hohem Grade bei den bildenden Künsten der Fall ist; seine Schriften haben keinen Markt, welcher den Verleger schadlos hielte und, vor allem, seine Worte finden keine Hörer. Was er Allgemeines über die Tonkunst vorträgt, mag, wenn er die nöthige Redegabe besitzt, gebildete Musikfreunde zum Anhören bewegen, aber in Hinsicht auf seine wissenschaftliche Specialität wird er höchlich zufrieden sein, wenn es ihm gelingt, in jedem Semester Einen aufmerksamen Scholaren zu besitzen. Meistens aber führt dieser Zustand dahin, dass der Professor selber in seinem Fache keine Specialität mehr cultivirt, mithin die wissenschaftliche Bedeutung einbüsst.

Für die Musik, soweit sie auf Universitäten gelehrt wird, ist also die Beantwortung der Frage »*Wer soll lernen?*« noch weit dringlicher, als für die bildenden Künste.

(Schluss folgt.)

Die Anfänge madrigalischer Dichtkunst in Deutschland.

(Von **Philipp Spitta.**)

(Schluss.)

Vier Jahre nach dem Erscheinen von Stockmann's »Madrigalischer Schriftlust« trat ein neuer Madrigalist auf: Johann Gottfried Olearius, Diaconus an der Marienkirche in Halle, später Superintendent und Consistorialrath in Arnstadt, geb. 1635, gest. 1711.*) Er veröffentlichte eine Sammlung geistlicher Lieder nebst 34 Madrigalen, welche grösstentheils auf die hauptsächlichsten Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs Bezug nehmen. In der Vorrede beruft er sich auf Ziegler's Vorgang und auf das Beispiel Stockmann's, auch sind zwei lobende Madrigale des Letzteren dem Werkchen vorgedruckt. Eine unmittelbare Beeinflussung ist hierdurch zugestanden. Seinerseits wirkte wieder Olearius auf einen jüngeren Dichter ein, dem allein aus dieser ganzen Gruppe eine gewisse poetische Kraft zugesprochen werden kann. Salomo Franck aus Weimar, geb. 1659, lebte von 1691 bis 1697 in Arnstadt als Consistorial-Secretär und gab in demselben Jahre, als die zweite Auflage der Olearius'schen Madrigale erschien, daselbst seine »Madrigalische Seelenlust über das heilige Leiden unseres Erlösers« heraus, welche Olearius durch ein vorgedrucktes Lobgedicht, der Sitte der Zeit gemäss, in die Oeffentlichkeit einführte.**) Franck zeigt sich in diesem Werkchen, seiner zweiten poetischen Publication, noch nicht auf der Höhe, welche er nach Maassgabe seines Talentes erreichen sollte: die Gedankenverbindung leidet an Unklarheit, der Ausdruck an Geschmacklosigkeit und Schwulst. Gleichwohl findet sich auch hier schon jene wohlthuende Wärme, die ihn über so viele seiner Zeit- und Kunstgenossen erhebt; er dichtete in der That aus innerem Drange, die andern Madrigalisten reimten nur. Zum Beispiel diene das Madrigal »Auf den vom Engel gestärkten Jesum«:

»Du unerschaffner Engel!
Ist, Jesu, dir ein Engel dort erschienen?
Muss das Geschöpf zur Kraft dem Schöpfer dienen,
Der mit dem Tode ringt,
Und mir das Leben bringt?
Ach send, o Jesu du,
Mir in der Angst auch deinen Engel zu;
Und wenn ich von der Erden
Nach deinem heilgen Schluss,
Mein Jesu, scheiden muss,
So lass den Tod mir selbst zum Engel werden.«

Franck trat später mit Seb. Bach in Berührung und spielt in dessen Lebensgeschichte keine unwichtige Rolle; in Weimar lieferte er ihm eine Anzahl Texte zu seinen Kirchenmusiken, und auch in Leipzig componirte Bach noch Franck'sche Cantaten. Dadurch greift er schon in eine Zeit hinüber, die ausserhalb des Kreises unserer Betrachtung liegt. Andererseits aber stand er auch zu Stockmann in einem persönlichen Verhältniss, denn als dieser im Jahre 1710 »Evangelische Reim-*Dispositiones*« herausgab und dem Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar widmete, dichtete ihm Franck dazu ein beglückwünschendes Madrigal. In dieser Zeit war indessen die Pflege des Madrigals schon in weitere Kreise gedrungen; namentlich ist noch Joh. Jacobi aus Zwickau zu erwähnen, der 1678 seinen »ersten Versuch deutscher Madrigalen« herausgab, und später sogar madrigalische geistliche Dramen schrieb. Nach dem Tode

*) »JESUS! | Poetische Erstlinge | an | Geistlichen Deut- | schen Liedern und Ma- | drigalen, | Dem Verlangen guter Freunde zu will- | fahren herfür gegeben | von | M. Johann. Gottfried *Oleario*, | *Diac.* zur L. Fr. in Hall. | Hall, druckt und verlegts Christoff Salfeldt, | M. DC. LXIV. |« 8. Eine zweite vermehrte Auflage erschien 1697 zu Arnstadt.

**) »Salomon Franckens | Madrigalische | Seelen-Lust | über | Das heilige Leiden unsers | Erlösers. | Arnstadt, druckts Nicolaus Bachmann. | Im Jahr Christi, 1697. |« 8. Weiteres über Franck findet sich in meinem Werke über Joh. Seb. Bach. I, 524 ff. Eines der dort gegebenen Daten hatte ich hier zu berichtigen nach der lateinischen Lebensbeschreibung Franck's in *Joannis Christophori Coleri Anthologia. Tom. I. Fasc. VI. Lipsiae MDCCXXVIII.* S. 480 bis 482.

Digitized by Google

Ziegler's und am Anfange des 18. Jahrhunderts mehrten sich die Arbeiter auf diesem Gebiete in demselben Maasse, in welchem das Madrigal seine Bedeutung als selbständiges Gedicht verlor. Diese Entwerthung aber wurde durch die Cantaten- und Operndichtungen bewirkt, deren Verfasser die Errungenschaften der Madrigalisten sich zu Nutze machten und ihren Texten durchaus die madrigalischen Formen zu Grunde legten, nunmehr auch hierin ganz dem Vorbilde der Italiener nachstrebend. In die Cantate, welche als deutsches Gedicht immer zunächst die Kirchencantate bedeutet, führte Erdmann Neumeister diese Neuerung ein; er wurde dadurch für die Form der Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, namentlich auch für die Seb. Bach's, epochemachend, was ich an einem anderen Orte ausführlich besprochen habe.*) Zunächst war es freilich nur der Text der Recitative, welcher in madrigalischer Form gebaut wurde. Aber das leichtflüssige Wesen derselben übte allmälig auf alle Bestandtheile der Cantatendichtung, soweit sie nicht Schriftwort und Kirchenlied waren, seinen umbildenden Einfluss aus. Neumeister war auf die neue Cantatenform nicht unmittelbar durch das deutsche Madrigal geführt; in erster Linie waren es die italienischen Operndichtungen, denen er es gleichthun wollte. Dass er aber dies in einer Weise vermochte, die seine Arbeiten von Anfang an als vollendete Muster ihrer Gattung erscheinen liess, das verdankte er doch allein den Bemühungen Ziegler's und seiner Nachfolger, denen er in Bewunderung zugethan und theilweise persönlich verbunden war. Aus dem, was er in seiner *Dissertatio compendiaria de poetis Germanicis* über Ziegler und Stockmann sagt, geht zur Genüge hervor, wie eifrig er ihre Werke studirte. Stockmann selbst gesteht am Schlusse des Vorberichts zur dritten Auflage seiner »Madrigalischen Schriftlust« die formelle Verwandtschaft der Madrigale mit den Cantaten zu, und lobt Neumeister als »meisterlichen« Verfertiger derselben. Ja, in seinen »Evangelischen Reim-*Dispositiones*« hat sogar der ältere Dichter den jüngeren nachgeahmt, da dieselben fast immer aus drei sich reimenden Zeilen bestehen und somit ganz die nämliche Form haben, wie die Tutti-Texte des zweiten Jahrganges von Neumeister's fünffachen Kirchenandachten. Hier liegt also der continuirliche Zusammenhang klar zu Tage. Nicht so evident lässt er sich machen zwischen Madrigal und Operndichtung. Wenn man aber bedenkt, dass bis in die neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts der Operndichtung die madrigalischen Formen so gut wie fremd gewesen zu sein scheinen, und erst dann zu allmäliger Herrschaft sich durchringen, nachdem das selbständige deutsche Madrigal in Flor gekommen war, so wird man sich schwerlich überreden, dass dieses nur durch die directe Nachahmung italienischer Operntexte bewirkt worden sei, wird vielmehr überzeugt sein, dass so fein gebildete Librettisten, wie Postel und Bressand, in nicht minderer Weise als Neumeister, die Resultate der deutschen Madrigalisten zu verwerthen verstanden haben.

Es ist noch übrig zu fragen, wie sich die gleichzeitigen Musiker dem deutschen Madrigale gegenüber verhielten. Die Blüthe der unbegleiteten mehrstimmigen Madrigalcomposition war, als Ziegler mit seinem Tractate hervortrat, schon vorüber. Doch erfuhr die Gattung immer noch einige Pflege und hat sogar aus dem Jahre 1705 in Antonio Lotti's *Duetti, Terzetti e Madrigali a più voci* noch ein Meisterwerk ersten Ranges aufzuweisen. So war es natürlich, wenn manche deutsche Componisten die poetischen Versuche ihrer Landsleute mit Freuden begrüssten, um so mehr als diese meist geistliche Stoffe wählten und somit die gefügigen madrigalischen Wortreihen auch zur Kirchenmusik sehr wohl verwandt werden konnten. Im Grunde waren es ja die Componisten selbst gewesen, die den Anstoss zu jenen Versuchen gegeben hatten. Ziegler sagt, er habe »zu unterschiedenen mahlen verständige *Componisten*, auch den in der Welt gnungsam bekanten, und bey Chur-fürstlicher Durchlaucht zu Sachsen wohlgehörten und geliebten Capellmeister Herrn Henrich Schützen u. s. w. selbst darüber klagen gehört, dass sie mit den Deutschen Poeten nicht allemahl wohl zurechte kommen könten, weil sich alle Verse in die *composition* nicht schickten.« Da er mit H. Schütz, einem der bedeutendsten und einflussreichsten deutschen Musiker des 17. Jahrhunderts, verwandt war, so ist es wohl nicht zu viel vermuthet, dass dieser ihm die mehr oder weniger directe Veranlassung gab. Ueberdies ist der Ziegler'schen Schrift ein Stück aus einem Briefe von H. Schütz an den Verfasser vorgedruckt, das wir seines vielseitigen Interesses wegen hier folgen lassen:

»Hochgeehrter, freundlicher vielgeliebter Herr Schwager, nach dem *specimine* seiner Deutschen Madrigalien, welche er auszulassen gesonnen ist, verlanget mich gar sehr, und wird der Herr Schwager desselbigen gewisslich, als der die erste Probe solches *generis Poëseos* unter denen Deutschen Poeten hiermit ableget, eine besondere grosse Ehre haben, und möchte der Herr Schwager in seiner Vorrede mit gutem bestande auch wol anführen, dass ob wol die Deutschen Componisten sich bishero vielfältig bemühet hätten der heutigen neuen Poesie schöne Erfindungen mit guter Manier in die Musik zu versetzen, sie sich doch allezeit darneben beklagt hätten, dass dasjenige *genus Poëseos*, welches sich zu Aufsetzung einer künstlichen *Composition* am allerbesten schickete, nemlich der Madrigalien bisshero von ihnen nicht angegriffen, sondern zurück geblieben were. Vnd habe ich zwar ein Wercklein von allerhand Poesie bisshero zusammen geraspelt, was michs aber für Mühe gekostet, ehe Ich denselben nur in etwas eine gestalt einer Italianischen Musik geben können, weiss Ich am besten. Vnd demnach u. s. w. Dressden am 11. Augusti 1653.

Henrich Schütz.«

Auf welche Compositionen der letzte Satz des Briefes sich beziehen mag, und ob überhaupt auf solche, welche bekannt geworden sind, vermag ich nicht zu sagen. Auch ist keine Nachricht vorhanden, dass Schütz dieses oder jenes der Ziegler'schen Madrigale in Musik gesetzt habe. Wohl aber scheint dieses mit gewissen Madrigalen Stockmann's geschehen zu sein, welcher nicht unterlässt, in seinem »Vorbericht« zu bemerken, dass der alte Tonmeister einige Male mit ihm correspondirt und auf Verlangen einige Madrigale zur Kirchen- und Tafel-Musik erhalten habe. Dankbar widmete er seiner Person selbst ein solches Gedicht:*)

»Auf Herrn Heinrich Schützen, Churfürstlich Sächsischen Capell-Meister.

So lange noch mein edler Schütze singt,
Und unter seinem Silber
Die Kunst in Noten bringt,
So wird Musik und Composition
Gewisslich rein verbleiben.
Die heut zu Tage schreiben,
Die pfeifen bloss nach weltlicher Manier,
Sie füllen nur die Ohren,
Was herzen soll, das gehet fast verloren,
Und solchen schnöden Ton
Den hasset sein gelehrtes Kunst-Clavier.
Nun wohl. Der edle Schwan
Erhöhe noch Musik und Poesie
Im höhern Chor zur Himmelsharmonie.«

*) J. S. Bach. I, 465 ff.

*) *M.* Ernst Stockmann's Lob des Stadtlebens. Nebst einem Anhang etlicher *Madrigalien*. Jena, 1688. 8. S. 64 f.

Dass das Beispiel des hochangesehenen Schütz Nachfolge fand, darf wohl nicht bezweifelt werden. Der herzoglich sächsische Kapellmeister zu Gotha, Georg Ludwig Agricola, liess 1675 selbstgedichtete Madrigale drucken, die er dann vermuthlich auch componirt hat. Aber eine selbständige musikalische Form konnte doch auf diese Dichtungen nicht gegründet werden. Die Möglichkeit wäre allein auf dem Gebiete protestantischer Kirchenmusik gegeben gewesen, denn die Dichtungen weltlichen Inhaltes kommen nicht in Betracht, und die katholische Kirche hatte ihre lateinischen Messen und Motetten. Dort aber hatte man sich zu sehr schon an das Bibelwort und Kirchenlied gewöhnt; ausserdem begannen die kirchlichen Compositionen eine Ausdehnung und innere Mannigfaltigkeit zu gewinnen, welche durch die Kosten eines einfachen Madrigaltextes nicht mehr bestritten werden konnten, sie erforderten ferner immer ausgreifender die Hinzuziehung concertirender Instrumente, was dem Stile des musikalischen Madrigals im Grunde widerstrebte. Dass die deutschen Tonsetzer an dem lutherischen Schriftworte und an den aus dem Schoosse ihrer Kirche hervorgegangenen Liedformen fest hielten, obgleich diese Wortreihen sich dem Wesen einer reicher erblühenden Tonkunst nicht immer recht fügen wollten, das kann man nur löblich und erfreulich finden; so lange sie dieses thaten, besass ihre Musik, wenngleich mit mancherlei Mängeln behaftet, doch immer einen gesunden nationalen Kern. Die deutschen Madrigaldichter betonten freilich stark die musikalische Verwendbarkeit ihrer Erzeugnisse, verzichteten jedoch darauf, je in ein so enges Verhältniss zur Tonkunst zu kommen, wie ihre italienischen Vorbilder.*) Dafür hofften sie, man werde ihnen eine selbständige poetische Bedeutung zuerkennen, eine Hoffnung, welche die Nachwelt nicht erfüllen konnte. Ihre Wichtigkeit haben die deutschen Madrigale als nothwendige Vorstufe zu den madrigalischen Cantaten- und Opern-Dichtungen, und wiederum für erstere in weit höherem Grade als für letztere. Denn die deutsche Oper in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welche Bach nie berührte, diente für Händel nur als frühester Ausgangspunkt und hat es an sich zu einer Vollendung nicht gebracht, während die Kirchencantate diejenige Form werden sollte, in der sich die Schöpferkraft Bach's am siegreichsten offenbarte. Allerdings wurden durch das eindringende madrigalische Wesen Bibelwort und Kirchenlied in der Cantate sehr beschränkt, aber doch nicht in dem Grade, dass der rechte Mann dem kirchlichen Elemente nicht seine dominirende Bedeutung hätte wahren können. Dafür gewann man das Recitativ und die dreitheilige Arie und somit die Möglichkeit, den gesammten Reichthum damaliger Tonkunst auch für die Kirchenmusik zu verwenden, eine Aufgabe, der freilich nur Seb. Bach gewachsen war. Händel's Ideale lagen anderswo; er hat dies Gebiet nur durch seine beiden Passionen berührt.

*) Stockmann, Madrigalische Schriftlust. 2. Aufl. S. 18.

---

79 Meistersänger-Töne

in einer Handschrift aus der Mitte des 16. Jahrhunderts von **Valentin Voigt** (Jena, Universitäts-Bibliothek) und

Dichtungen von Hans Sachs

herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von **Karl Goedeke.**

(Von E. Hille.)

(Schluss.)

Vor dreihundert Jahren waren die Töne berechtigt, sich hören zu lassen; ja wir wollen gern glauben, dass sie in den betreffenden Kreisen gefallen haben, wie uns unsere Lieder und Gesänge gefallen. Aber wir sind mittlerweile bedeutend fortgeschritten, und Ohr und Geschmack von heute würden allen Versuchen für Wiederbelebung jener Zunftproducte Widerstand leisten. Der historische Werth, und wäre er noch so bedeutend, kann dabei nicht ins Gewicht fallen. Für denjenigen, der Hans Sachs' Dichtungen schätzt, mag allerdings, besonders wenn er weniger musikkundig ist, die Versuchung nahe liegen, den Werth der zu ihnen gehörigen Töne gleich hoch anzuschlagen. Vor solcher Folgerung möchte ich ausdrücklich warnen, denn sie führt nur zu Ueberschätzung der Töne.

Seite 17 seiner Abhandlung äussert Goedeke: »Für die musikalische Seite der Kunst des Meistergesanges ist bisher durchaus nichts gethan, und diesem Mangel abzuhelfen, würde, wenn der Herausgeber dazu befähigt wäre, doch weit über die Grenzen der Aufgabe hinausführen, die der Behandlung des Formellen keinen Spielraum gestattet.« Dass nichts dafür gethan ist, erklärt sich aus denselben Gründen, die der Verfasser bezüglich der Sachs'schen Lieder anführt: das allgemeine Vorurtheil war gegen sie, man forschte nicht nach ihnen und so lagen sie vergraben in alten Handschriften. Einzelne aufgefundene oder schon vorhandene Proben sind nicht im Stande gewesen, Anregung zu weiterem Nachforschen zu geben. In der Voigt'schen Handschrift liegt uns nunmehr eine ansehnliche Sammlung von Tönen vor; aber träten ihrer auch noch Hunderte ans Licht, wir wären nicht im Stande, das Vorurtheil gegen sie so erfolgreich zu bekämpfen, wie Goedeke es in Bezug auf Sachs' Meisterlieder bekämpft. Was versuchsweise für praktische Musikzwecke mit den Tönen geschehen könnte, habe ich vorhin angedeutet. Sonst wird sich der Musikhistoriker dieselben auf keinem Fall entgehen lassen. Als besonderen einen Theil des grossen Ganzen ausmachende Gattung von Gesängen mit eigenthümlicher musikalischer Ausdrucksweise wird er sie geschichtlich einreihen und mit dem ganzen Culturzustande jener Zeit, wie speciell mit ihren Vorgängerinnen, den Minnesängerweisen, im Zusammenhange betrachten. — Nach einer Richtung hin konnte jedoch Goedeke für die musikalische Seite der Kunst des Meistergesanges sehr wohl etwas thun: es wäre nämlich sehr verdienstlich gewesen, hätte er, wenn auch nicht alle 79 Töne der Handschrift, so doch wenigstens jene 31, zu denen sich 69 Sachs'sche Lieder in seiner Sammlung befinden, veröffentlicht. Durch Beigabe der Töne würde letztere erhöhtes Interesse gewonnen und auch bei den Musikern Absatz gefunden haben, wodurch der grössere Kostenaufwand vielleicht mehr als gedeckt worden wäre. Das hätte zur Klärung des allgemeinen Urtheils über den Meisterton wesentlich beigetragen, zum Experimentiren mit den Tönen Gelegenheit gegeben, mindestens historisches Interesse an diesen Producten wachgerufen. Es würde dankbar anerkannt werden, wenn die Herausgabe nachträglich noch geschähe.

Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, den schon öfter auch von Anderen ausgesprochenen Wunsch zu wiederholen, dass die Herausgeber von Liedern aus älterer Zeit soweit irgend möglich auch die Töne zu ihnen geben, wenigstens nachweisen möchten, wo sie zu finden sind. Mit dem Wort allein giebt man das Lied nur halb, der Ton gehört zu ihm, wie zum Körper die Seele. Dies in Parenthese.

Noch eines anderen Punktes möchte ich Erwähnung thun. Goedeke sagt nämlich S. 35 der Einleitung: »So viel lässt sich auch ohne Eingehen auf das Musikalische sagen, dass ein Theil der Meistertöne sich durchaus nur für ernsthafte, ein anderer nur für scherzhafte Stoffe eignete und dass die übrigen gestatteten, sie für die eine oder andere Gattung zu verwenden.« Daraus könnte der weniger musikalische Leser folgern, dass innere charakteristische Unterschiede zwischen sogenannten

Digitized by Google

ernsthaften (geistlichen) und scherzhaften (weltlichen) Tönen vorhanden seien. Das ist jedoch nicht der Fall und es würde durchaus nichts Störendes haben, wenn man einem geistlichen Tone einen weltlichen Text unterlegte oder umgekehrt. Und ganz natürlich. Unterschied man ja auch damaliger Zeit nicht zwischen geistlicher und weltlicher Musik wie heutzutage, das zeigt uns die Praxis jener Zeit deutlich genug. Streng genommen giebt es überhaupt weder eine specifisch geistliche, noch specifisch weltliche Melodie; nur durch das beigegebene Wort und nebenbei unter Anwendung harmonischer und anderer Kunstmittel versetzen wir sie auf das eine oder andere Gebiet. Dass übrigens, mit vielleicht nur geringen Ausnahmen, bestimmte Töne nur für geistliche, andere nur für weltliche Liedstoffe, wiederum andere für beide Gattungen benutzt wurden, ist Thatsache, und Goedeke führt eine Reihe von Belegen hierfür an. Bei einem Vergleiche der Sachs'schen Lieder mit dem Inhalt der Voigt'schen Handschrift habe ich seine Angaben bestätigt gefunden. Und nun darf man wohl fragen, was denn bei Wahl der Töne für zu dichtende Meisterlieder eigentlich bestimmend gewesen ist? Ich denke schwerlich etwas Anderes als ein Usus oder Gesetz der Sängerzunft. Wenn man innerhalb der einen oder anderen Gattung einmal eine leise Wechselwirkung zwischen Wort und Ton herauszufühlen im Stande ist, so streitet das noch nicht gegen meine Annahme. Ich halte jedoch diesen Punkt nicht für gewichtig genug, um länger bei ihm zu verweilen; es kommt mir nur darauf an, zu constatiren, dass besonders ausgeprägte innere Unterscheidungsmerkmale zwischen sogenannten geistlichen und weltlichen Tönen nicht vorhanden sind, und wenn demgemäss der Leser in Goedeke's sonst recht interessanten Auslassungen über diesen Punkt statt des Ausdrucks, »sie (die Töne) eigneten sich durchaus nur etc.« den: »sie wurden benutzt« substituirt, so giebt er sich nicht Erwartungen hin, die bei näherer Betrachtung der Töne sich als trügerische erweisen, mindestens wird er so auf neutralen Boden gestellt.

Auch hier führe ich beispielsweise einige Töne an. Zu Liedern weltlichen (scherzhaften) Inhaltes wurden u. a. benutzt: der »*Rosenton Hans Sachs*«, die »*Silberweis Hans Sachs*«, der »*Spiegelton des Ehrenboten*«, der »*Hofton Tannhäusers*«, die »*Lügenweis Hans Vogels*«; — zu Liedern geistlichen (ernsthaften) Inhaltes: der »*lange Ton Marners*«, der »*zarte Ton Frauenlobs*«, die »*Schrankweis Hans Folzens*«; — bald zur einen, bald zur anderen Gattung: der »*lange Ton Wolframs*«, die »*Gesangweis des Römers*«, der »*blühende Ton Frauenlobs*«. Sämmtliche angeführte Töne befinden sich in Voigt's Handschrift, und Goedeke liefert Sachs'sche Lieder zu ihnen.

Weil die in Rede stehende Sammlung von Meistertönen und die Sammlung Sachs'scher Meisterlieder nebst der Goedeke'schen Abhandlung sich gegenseitig ergänzen, so habe ich sie im Zusammenhange betrachtet. Das Gesagte mag genügen, um auf beide Sammlungen aufmerksam zu machen. Auf das innere wie äussere Wesen des Meistertons detaillirt einzugehen, war von vornherein nicht meine Absicht; es hätte zu weit geführt und den Raum dieser Blätter über Gebühr in Anspruch genommen.*) Bin ich nun auch vorwiegend als Ankläger aufgetreten, so stehe ich doch nicht an, die angeklagten Töne der Beachtung Aller zu empfehlen, die für die musikalischen Erzeugnisse jener Zeit Interesse haben. Vielleicht findet sich auch ein Vertheidiger derselben, kommt ein Anderer zu anderen Resultaten und wäre es auch nur in weniger wesentlichen Punkten. Ich bin zu wenig von meiner Unfehlbarkeit durchdrungen, als dass ich das für unmöglich halten sollte. Rede und Gegenrede aber werden zur Feststellung des allgemeinen Urtheils über den Meisterton beitragen und zugleich die Frage nach Verwerthung desselben für unsere Zeit erledigen helfen, beides um so erfolgreicher, als wir nunmehr genügendes und zuverlässiges Material vor uns haben.

Es dürfte den Leser interessiren, einige Töne kennen zu lernen. Ich gedenke deshalb später bei passender Gelegenheit diese Mittheilungen durch eine Auswahl von Tönen, zu denen uns Sachs'sche Lieder vorliegen, zu vervollständigen.

*) Wir halten diese Zeitung für ganz geeignet, um in ihr den Gegenstand weiter zu erörtern; denn wie auch schliesslich das Urtheil lauten möge, zunächst ist es doch wichtig, den thatsächlichen Verhalt einer Melodieform kennen zu lernen, die Jahrhunderte lang unsere Vorfahren in Anspruch genommen hat und ohne Zweifel sie befriedigt, ja selbst entzückt haben wird. Die königl. Bibliothek in Berlin besitzt ebenfalls eine grosse Sammlung von Tönen deutscher Meistersinger.

Weil in obigem Aufsatze auch auf die Bedeutung Rücksicht genommen wird, welche jene alten Melodien für unsere Zeit haben können, möge hier noch erwähnt werden, dass schon in Wagner's »Meistersingern von Nürnberg« mehrfach die alte Tabulaturweise geschickt und wirkungsvoll erneuert ist. Wäre es gestattet hieraus einen Schluss zu ziehen, so könnte dieser für den Kunstwerth der alten Töne nur günstig ausfallen. *D. Red.*

Carl Reinecke's einactiges Singspiel **„Ein Abenteuer Händel's, oder: Die Macht des Liedes“,**

welches bereits an vielen Bühnen gegeben ist oder vorbereitet wird, gelangte am 22. Dec. 1874 auch im Hamburger Stadttheater zur Aufführung. Der Referent der »Hamb. Nachrichten« erzählt bei dieser Gelegenheit den Inhalt des kleinen Stückes wie folgt. »Die Handlung knüpft sich an eine allgemein bekannte Anekdote aus Händel's Leben. Als der grosse Tonmeister eines Tages in der Nähe Londons sich im Freien erging, überraschten ihn Sturm und Regen. Er suchte Schutz in der nahen Werkstätte eines Grobschmieds. Als der ihn freundlich bewillkommnet, fährt er in seiner Arbeit am Ambos fort und singt dazu mit heller Stimme einen schönen, volksthümlichen Gesang, der dem Componisten so wohl gefällt, dass er ihn in Noten niederschreibt. In Händel's Clavierwerken ist er uns aufbewahrt und zwar in dem Thema mit Variationen, welche unter dem Namen ‚the harmonious blacksmith' heute noch gespielt, sogar von unseren grossen Virtuosen häufig zum Concertvortrage benutzt werden. Dieser Vorgang selbst ist nicht die dramatische Grundlage zu Reinecke's Singspiel, wohl aber bezieht sich die Fabel desselben darauf und deren Verständniss wird durch das Wissen erleichtert. Beim Grobschmied Powel dient die Magd Kathleen, ein junges, solides Mädchen, die, wie sie dem freundlichen Dienstherrn erzählt, ihr elterliches Haus floh, weil man sie zu einer ihr widerwärtigen Ehe zwingen wollte. Sie liebt den jungen Charlie, der seinerseits auch fort lief und aus Gram Seesoldat wurde. Händel lernte in Venedig, wo er seinen Rinaldo aufführte, den jungen Charlie kennen, der durch seinen Gesang den Meister an sich zog und den später dort krankgewordenen mit treuer Liebe pflegte. Aus Dankbarkeit gelobt Händel, in das Leben der unglücklich Liebenden helfend einzugreifen und er thut dies wirklich nach seiner Rückkehr. Der Vater Kathleen's ist zwar nur Kohlenträger, aber trotzdem Musikenthusiast; sein hartes Herz wird durch Uebersendung eines schönen Musikstücks von Händel gerührt und das Leid wendet sich schliesslich in Freude. Das ist das einfache Gerippe der Handlung. Der Dichter des Buches W. te Grove, ist ein geschickter und mit der Bühne nicht unvertrauter Mann, es gelang ihm, die einfache Liebesgeschichte in eine Reihe hübscher, das Gefühl anregender Scenen zusammen zu fassen und der Sentimentalität der Liebenden anders geartete Charaktere gegenüber zu stellen, so dass ein angenehmer Wechsel der Empfindung beim Zuschauer erregt wird. Der Grobschmied stellt sich als ein ehrenfester Mann vor, Händel tritt in leutseliger Würde auf, der verschmähte, schüchtern sich nahende zweite Bewerber um Kathleen geberdet sich nicht toll eifersüchtig, sondern gutmüthig und helfend, die alte zankende Wirthin und einige Bauern bringen ein lustiges Element in die manchmal empfindsamen Scenen hinein. Aber der lustige Inhalt überwiegt nicht so sehr, dass sich daraus die bei der Ankündigung der Vorstellung gebrauchte Bezeichnung »komische Oper« rechtfertigen liesse. Der Componist selbst sagt »Singspiel«. Er bietet nur eine harmlose, gemüthvolle Idylle: unter ihre einfachen Menschen verirrt sich zwar

Digitized by Google

der grosse, würdevolle Tonkünstler, aber er begiebt sich zwischen ihnen seiner Majestät und wird der herzliche Biedermann. Diesen einfachen Leuten der Handlung ist keine schwere kunstvolle Musik, kein Bravourgesang vom Componisten zugemuthet. Die Liedform ist die herrschende; sie verschwindet nur in dem sich hoch steigernden Finale und in einem komisch gearteten längeren Ensemblesatze, wo die Wirthin mit ihren unzufriedenen Gästen hadert. Alles ist zierlich, durchsichtig in der Musik; die Gefühle sprechen sich in schlichtem Gesang aus und keine gesuchte Harmonie erschwert dem Sänger seine Pflicht, dem Zuhörer das Verstehen. Die Instrumentation ist fein und verräth den Meister. Das von Händel überlieferte Thema ‚the harmonious blacksmith' erscheint natürlich in dem Singspiel als Hauptleiter zur Wirkung. Als der Grobschmied in einem Balladensatze Kathleen die Begegnung mit Händel erzählt, erklingt es am Schlusse desselben, nachdem es schon zuvor am Ende der Ouvertüre im *fortissimo* angetönt hatte. In den letzten Takten des Finales tritt es noch einmal mächtig auf von Solo, Chor und Orchester ausgeführt. Die bekannte Händel'sche Arie aus Rinaldo ‚Lascio, ch'io pianga la dura sorte' ist an passender Stelle im Finale sehr gut angebracht: es sind die Klänge, welche das Herz der Eltern Kathleen's rührten. Ein altes englisches Volkslied: ‚Charley is my darling', eine einfache rührende Weise ist nicht minder geschickt für die Kathleen herbeigezogen.«

Den ausführlichen Bericht desselben Referenten nach geschehener Aufführung fügen wir noch hinzu, weil er von dem Werke das Beste zu sagen bestrebt ist und zugleich ein Personal bespricht, welches bisher in dieser Zeitung noch nicht beurtheilt ist.

»Carl Reinecke's Singspiel gefiel im Stadttheater recht gut. Man hörte sehr aufmerksam zu, einzelne Nummern der Musik wurden freundlich aufgenommen, nach dem Fallen des Vorhanges erschallte lauter Beifall und die Darsteller wurden gerufen. Die vor der Aufführung hier geschriebenen einleitenden Worte bemühten sich auseinander zu setzen, dass Componist und Dichter in ihrem Werke nicht die Absicht verfolgten, mit musikalischem und scenischem Prunk auf eine zu hohen Erwartungen gespannte Zuhörerschaft zu wirken; sie schlossen grelle tragische Wirkungen oder tollen und gepfefferten Scherz ganz aus und wendeten sich lieber an Herz und Gemüth. Die entwickeln sich günstig im Kleinleben und in der Idylle: die Menschen geben sich einfach und harmlos und ihre Leidenschaften walten nicht so stürmisch, dass eine Beschwichtigung unmöglich scheint. Diese Art zahmer Dramatik hat in den letzten Jahrzehnten auf unseren Bühnen, wenigstens in der Oper, beinahe das Heimathsrecht verloren; wie die Theatermusik selbst sich schrankenloser und ungebändigter im Klang und in dessen Ausstattung ergeht, so verlangt sie auch zu ihrer Unterlage feurige und heftige Action und eine Beigabe augenblendender Decoration. Das ist der Zug der aufgeregten und durch Genuss blasirten Zeit; ihre stets sorgenden und eifrig schaffenden Menschen verlangen ihr Abbild auf den Bretern, sie wollen auch da gern nur mit Ihresgleichen verkehren. Unsere Vorfahren lebten wegen ihrer Abgeschlossenheit von dem öffentlichen Leben und ihres kleinen auf sich selbst und ihre nächste Umgebung gerichteten Blickes nur sich selbst und ihrer engbegrenzten Umgebung, darum empfanden sie so herzinniges Vergnügen an den einfachen sogenannten Opern des alten Hiller, an der hypersentimental aufgeputzten »Schweizerfamilie« oder wie die ähnlichen Dinge sonst heissen. Wie sehr sich die heutigen Menschen dieser harmlosen Genüsse entwöhnt haben, zeigte mehr oder minder die Verwunderung der im Theater Anwesenden über »Ein Abenteuer Händel's«. Ein »Abenteuer« verspricht Aufregung; sie kam aber nicht und der abenteuerliche Vorgang überhaupt lag vor dem Stücke selbst und sein übrigens gewöhnlicher Verlauf wird in ihm nur erzählt. Der Titel ist darum kein ganz passender; er erregt falsche Spannung, die in der einfachen Dorfgeschichte nicht befriedigt wird und wenn man die Liebesgeschichte im Theaterstücke als Hauptsache nimmt, so könnte den grossen Meister Händel sogar ein anderer wohlwollender Biedermann vertreten. Dennoch lässt sich zugeben, dass sein Eintreten und Eingreifen den Reiz der einfachen Liebesgeschichte sehr erhöht und dass Dichter und Componist sein Wesen und seinen tüchtigen Charakter sehr liebenswürdig verwertheten, dass besonders der letztere mit Scharfsinn und feinem Geschmack in die Schätze des alten Tonmeisters hineingriff und Gedanken aus denselben seinem neuzeitlichen Werke mit vieler Wirksamkeit einflocht. Leider gehört zum Verstehen dieser feinen Absichtlichkeit schon mehr als ein blosses dilettantisches Musikwissen; das schöne Anklingen des »harmonischen Grobschmieds« im Andante der Ouvertüre, das machtvolle Ertönen am Schlusse derselben, oder gar die sinnreiche Einflechtung der Rinaldo-Arie, sie setzen Liebe zu Händel und genaue Bekanntschaft mit ihm voraus, welche dem Theatergänger zuzumuthen ein thörichtes Vermessen wäre. Trotzdem wird auch dem ausserhalb dieser Voraussetzungen Stehenden gerade mit diesen, in ihrem Klange so hübsch übermittelten Stückchen viel Freude geboten, an allen anderen Stellen noch grössere, denn die eigene Reinecke'sche Umkleidung der Worte ist eine überaus zarte, gemüthvolle, im dramatischen Sinne nicht unlebendige, oft sogar scharf zeichnende, dabei alle hässliche Auffälligkeit grundsätzlich vermeidende, so dass geübtes Ohr und guter Geschmack hoch befriedigt werden, auch das Nahen zum Verständniss nirgend erschwert ist. Ein öfteres Vorführen und wiederholtes Geniessen wird die Freunde dieser einfachen und keuschen Muse mehren und es ist kein Zweifel, die Freude darüber würde sich noch lauter geäussert haben, wäre die Zuhörerschaft nicht zu zwei Drittheilen aus jungen Weltbürgern zusammengesetzt gewesen, welche wegen des vorausgehenden Weihnachtsstückes (Prinzessin Tausendschön) das Recht des Besitzes der Plätze für sich in Anspruch nahmen. Eine Neuigkeit von guter Hand und aus der Feder eines grossen Tonkünstlers war in diesen Tagen nicht zeitgemäss, denn wenn auch der Drang der Umstände eine Zugabe und die kurze Spielzeit des Singspiels eine Verbindung mit einem anderen Stücke verlangen, so sollte das unter Umständen geschehen, welche Empfänglichkeit und Verständniss unter der Zuhörerschaft voraussetzen lassen.«

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** *A. D.* Am 17. Dec. gab der unter Stockhausen's Leitung stehende Verein ein Concert in der Singakademie, wobei der dritte Theil von *Schumann's* Faust und das Triumphlied von *Brahms* zur Aufführung kamen. Dieses jüngste Werk von Brahms war den Meisten neu und wir glauben, dass es eine sehr beifällige Aufnahme fand, obwohl sich nicht sagen lässt, dass der Beifall ein besonders lebhafter war. Es enthält wunderbar schöne Stellen, die sich in einer Weise bilden, welche Brahms eigenthümlich ist, durch eine Verknüpfung älterer und moderner Ausdrucksweisen, wie sie sich bei keinem andern lebenden Meister in gleicher Innigkeit wieder findet. Dies kommt daher, dass Brahms viel mehr kann, hinsichtlich der Handhabung der alten Weise, und viel mehr Ausdrucksmittel, zunächst aber tieferen Ausdruck besitzt, als so viele Andere. Das Werk selber erscheint uns einheitlicher als das Requiem, und wenn es einen Mangel hat, so wird derselbe wohl mehr in der fehlenden Mannigfaltigkeit liegen; der angeschlagene Ton erscheint etwas zu gleichmässig für die Länge des Stückes. Doch haben wir Bedenken, unser Urtheil nach dieser Aufführung zu bilden; denn obwohl sie im Ganzen durchaus so war, wie man sie von einem Meister wie Stockhausen ist, erwarten darf, liegen doch in derartigen Singvereinen gar viele nicht zu beseitigende Ursachen, welche eine volle künstlerische Leistung beeinträchtigen, ja fast unmöglich machen. Der Chor that auch meistens seine Schuldigkeit, aber das Orchester wird bei solchen Aufführungen immer das Kreuz des Dirigenten bleiben. In dieser Hinsicht darf man die Ansprüche nicht zu hoch schrauben, denn sie können unter solchen Umständen doch nicht erfüllt werden. Die Soli waren sämmtlich mit Kräften des Vereins besetzt; es liegt schon darin, dass man hier ebenfalls nicht den höchsten Maassstab anlegen darf, zugleich muss aber hinzugefügt werden, dass das Gebotene recht wohl befriedigte. Die ganze Aufführung kann daher in den angedeuteten Grenzen als eine durchaus gelungene bezeichnet werden.

* **Berlin.** „Die Theater und Concertsäle haben uns in den letzten Wochen manches Neue gebracht. Ob sich die neueinstudirte Oper »Hernani« von *Verdi* trotz ihrer vortrefflichen Besetzung auf dem Repertoire erhalten wird, steht zu bezweifeln, da der Componist, wie seine »Aida« beweist, diesen Standpunkt längst überwunden hat. Dagegen behauptet sich *Taubert's* »Cesario« unausgesetzt seit sechs Wochen und unsere General-Intendantur fühlt sich nur durch die grossen Kosten, welche 20,000 Thlr. übersteigen sollen, abgehalten, die Composition desselben Meisters zu Shakespeare's Sturm zu adoptiren und damit zugleich dieses phantastische Drama dem Repertoire einzuverleiben. Mit dem Einstudiren der Oper »Die Maccabäer« von *Rubinstein* soll demnächst begonnen werden, und wir wollen nur wünschen, dass der biblische Text nicht die musikalische Wirkung des Werkes beeinträchtige. Im Concertsaale haben wir das letzte Oratorium von *Franz Liszt* »Die heilige Elisabeth« gehört und von der hiesigen musikalischen Kritik anerkannt gesehen, da der Componist darin eine grössere musikalische Begabung offenbart, als ihm seine Gegner bisher zugestehen wollten. In ungleich höherem Grade wurde freilich das Oratorium »Herakles« von *Händel* bewundert, das unter Joachim's Leitung von den Zöglingen der musikalischen Hochschule zweimal wiederholt worden ist." (E. Kossak in einer Correspondenz der Hamb. Nachr.)

* **Halle,** 14. Dec. 1874. Die hiesige Singakademie benutzte ihre heutige kleinere Aufführung zugleich zur Erinnerung an ihr 25jähriges Bestehen. Auf die Lenoren-Ouvertüre Nr. 3

Digitized by Google

folgte ein Vortrag, der eine kurze Geschichte des Instituts und eine Uebersicht der Aufführungen in dieser Zeit gab. Dann sang Frau Voretzsch drei Lieder von *R. Franz*, als des ersten Directors und musikalischen Begründers; und darauf erhob der volle Chor den Preis der Tonkunst selbst in den Tönen *Händel's*, im Schluss-Chor des ersten Theils des Alexander-Festes. Als zweiter Theil des Abends folgte *Schumann's* Manfred-Musik, deren Schönheiten durchweg zu lebendiger Darstellung gelangten. Das verbindende Gedicht von R. Pohl sprach Fräul. Lieder, vom hiesigen Theater, in vollkommener Deutlichkeit und feiner Nüancirung. Dem Bericht entnehmen wir: Die Singakademie wurde im October 1849 von Geh. Rath Volkmann durch Reorganisation eines älteren Vereins gegründet. Ueber 17 Jahre stand sie unter der musikalischen Leitung von Rob. Franz, dann 1½ Jahr unter der von Herrn S. Bagge, und seit Herbst 1868 ist Herr Voretzsch Musikdirector. Sie hat in den 25 Jahren 137 Aufführungen gehabt, darunter 25 *Händel*'sche, also doch im Durchschnitt jährlich eine; und zwar wurden darin 11 Werke vorgeführt, nämlich Messias 5mal, Judas Maccabäus 4mal, Samson 3mal, Israel 3mal, Josua, Jephta und das Jubilate 2mal, und 1mal: Dettinger Te Deum, Esther, Alexander-Fest, Semele; ausserdem noch Theile und einzelne Stücke aus l'Allegro, Athalia, der Passion etc. Von *S. Bach* kam vor: 2mal die Johannes-Passion, die Trauer-Ode, das Magnificat, Theile der hohen Messe, 17 Cantaten in 21 Aufführungen, 5 Motetten etc., von *Beethoven* die Missa solemnis, von *Mozart* 11mal das Requiem, 2mal die F dur-Messe etc., von *Cherubini* 10mal das Requiem etc., von *Mendelssohn:* Paulus, Elias, Lobgesang, Lauda Sion, 10mal Psalmen, Walpurgisnacht, Antigone, Oedipus etc., von *Schubert:* Mirjam's Siegesgesang, Psalm für Frauenstimmen etc., von *Schumann:* die Peri 5mal, Schluss des Faust 2mal, Manfred, Neujahrslied etc., von *Franz:* das Kyrie, den zweichörigen Psalm und Lieder, von *Reinecke:* das Abendlied und das Ave Maria, von *Gade:* Comala und Erlkönig's Tochter, von *Brahms:* das deutsche Requiem 2mal und Lieder, — und sonst von *Durante, Clari, Stradella, Astorga, Marcello, Eccard, Praetorius* etc., von *Gluck, M. Bruch* etc., und Lieder von vielen Anderen. — Der Chor ist grösser als er je gewesen.

✱ **Kiel.** (Schleswig-Holsteinisches Musikfest.) Die Vorbereitungen für dieses Fest nehmen ihren ruhigen, und wie man annehmen kann, sicheren Gang. Zunächst hat sich in Folge der von dem geschäftsführenden Ausschuss veranlassten Verhandlung in Kiel das dortige Local-Comité definitiv constituirt, indem es den Ober-Präsidenten von Scheel-Plessen zum Ehrenpräsidenten und den Gymnasial-Director Niemeyer zum Präsidenten erwählt hat. Durch diese Wahlen ist dem Comité der Stempel regen Interesses an der Sache und eines gesicherten Erfolges aufgedrückt. Es sind ferner die Vorbereitungen getroffen worden, um allen Eventualitäten gegenüber die erforderlichen finanziellen Garantien zu beschaffen. Endlich ist das Programm dahin festgestellt, dass am ersten Tage *Händel's* Simson nach der Partitur der Händel-Gesellschaft, am zweiten Tage die C moll-Symphonie und die Walpurgis-Nacht, nebst den den Solisten vorbehaltenen Nummern ausgeführt werden. Der geschäftsführende Ausschuss wird es sich zur Aufgabe machen, zu dem Feste die ersten musikalischen Kräfte heranzuziehen. Derselbe geht von der gewiss richtigen Ansicht aus, dass in diesem Feste den Einwohnern des Landes das Beste geboten werden müsse, was die musikalisch-künstlerische Gegenwart in Deutschland zur Zeit zu bieten vermag. Demnächst wird die Wahl des Dirigenten vorgenommen werden. An bekannten Namen sind bis jetzt genannt worden: Joachim, Reinecke, Hiller, Lachner und Radecke.

✱ **Leipzig.** Das zehnte Gewandhausconcert (1. Januar) wurde mit einer Weihnachtsmotette von *Rob. Volkmann* eröffnet; gesungen vom Thomanerchor, unter Leitung des Herrn Professor Richter. Dieser folgte Symphonie (C-dur mit der Schlussfuge) von *W. A. Mozart.* Der zweite Theil bestand lediglich aus Solovorträgen: Concert für Violine (Nr. 7, C-moll) von *L. Spohr*, Arie aus Herakles von *G. F. Händel*, Adagio für Violine von *Jos. Joachim*, Ungarische Tänze von *Brahms-Joachim*, Lieder mit Pianoforte von *Rob. Schumann* und *Brahms;* sämmtliche Nummern abwechselnd von Herrn und Frau Prof. Joachim ausgeführt. Ueber die Leistungen dieses erlauchten Künstlerpaares noch viel des Lobes sagen zu wollen, hiesse Eulen nach Athen tragen; nur möchten wir immer und immer wieder auf die gänzliche Manierlosigkeit, die edle, stilvolle, einzig in der Composition aufgehende Vortragsweise dieser Künstler hinweisen und dieselbe sowohl Geigern wie Sängern, welche bei allen etwaigen sonstigen technischen Vorzügen noch nicht im Zenith ihrer Kunst stehen, als mustergiltig anempfehlen. Auch das Orchester gab in der *Mozart*'schen Symphonie Vorzügliches; ebenso war die Ausführung der *Volkmann*'schen Motette als eine überaus gelungene Leistung zu bezeichnen. Bei aller Verehrung, welche wir Moritz Hauptmann — dem früheren Cantor der Thomasschule — als einen der bedeutendsten Denker unter den Musikern zollen, müssen wir doch zugestehen, dass der Chor unter seinem jetzigen Leiter nicht allein im Punkte des rein Gesangstechnischen, sowie der Ausgeglichenheit und des rhythmischen Ineinandergreifens der verschiedenen Stimmen, sondern auch hinsichtlich seiner künstlerischen Darstellungsfähigkeit ganz erhebliche Fortschritte gemacht hat, — ja, geradezu ein anderer geworden ist, so dass die Zuhörerschaft ihre Anerkennung in lauten Beifallsspenden kund gab; ein Vorkommniss, welches bisher kirchlichen Compositionen gegenüber nie oder doch äusserst selten zu registriren war. Die Motette ist keineswegs leicht zu singen. Es liegt derselben ein Text aus dem zwölften Jahrhundert zu Grunde, welcher dem Tonsetzer treffliche Momente zur musikalischen Illustration an die Hand giebt. Die Composition ist kraftvoll, charakteristisch und, bei aller dramatischen Belebtheit, einheitlich in ihrem äusseren Bau. Conservative Musiker werden dieselbe, namentlich deren Mittelsatz, vielleicht etwas zu sehr speculirt finden [? Wir setzen hier ein Fragezeichen, um den Herrn Berichterstatter darauf aufmerksam zu machen, dass der Satz uns unverständlich ist. *D. R.*]; jedoch entfaltet sich gerade hier, wo die beiden Solostimmen (Bass und Sopran) einander antiphonisch gegenüber gestellt sind und deren Gesang durch imitirende Choreinsätze zugleich die entsprechende harmonische Umkleidung erhält, eine Fülle schöner modulatorischer Wirkungen. — Das Programm des elften Gewandhausconcertes enthielt vier grössere Orchesterwerke: Ouvertüre zu Leonore Nr. 3 von *L. van Beethoven*, eine neue Symphonie (Nr. 2, C-moll) von *C. Reinecke* (wegen ihrer vortrefflichen musikalischen Factur und der darin niedergelegten grossen Meisterschaft in Handhabung der Form und Instrumentation günstig vom Publikum aufgenommen), sodann Suite in Canonform für Streichorchester von *J. Grimm* und Ouvertüre, Scherzo und Finale von *Rob. Schumann.* Die Instrumentalwerke wirksam auseinander zu halten trat Frl. Marie Gutzschbach vom hiesigen Stadttheater ein, und zwar im ersten Theile mit Recitativ und Arie aus *Händel's* Acis und Galathea »O fühltest du«, — im zweiten Theile mit einer Romanze aus Tieck's »Die schöne Magelone« von *J. Brahms* und zwei Liedern von *Rob. Schumann* und *Rob. Franz* (letzteres als Zugabestück). *tn.*

✱ **Paris.** Die Eröffnung des neuen Opernhauses fand vorschriftsmässig am 5. Januar statt. Der Unstern, welcher über diesem Theater schwebt, hat bis zum letzten Augenblicke seine Kraft bewährt. Auf dem Programme dieser ersten Aufführung standen: die Ouvertüre der Stummen, ein Act der Jüdin (mit Fräul. Krauss), ein Act des Faust, zwei Acte des Hamlet und ein Act des Ballets La Source. Nun ist aber die Nilsson, welche in den Fragmenten aus Faust und Hamlet singen sollte, urplötzlich erkrankt, und zwar, wie die bösen Zungen behaupten, aus Aerger darüber, dass man ihr zugemuthet hatte, den Faust mit dem Baryton Gailhard statt mit Faure zu singen. In Folge dieses wichtigen Ereignisses fielen die Bruchstücke aus Faust und Hamlet fort und man ersetzte sie durch einen Act der Jüdin, die Ouvertüre zu Wilhelm Tell und den Waffensegen aus den Hugenotten. Die guten Leute haben sich unsägliche Mühe gegeben, den Prussien Meyerbeer von dem Programm fern zu halten, aber zuletzt in der Noth mussten sie doch wieder zu ihm ihre Zuflucht nehmen. Diesen Wechsel der Dinge hat Meyerbeer gewiss nicht geahnt; das ist der Dank eines Volkes, dem zu Liebe er sich fast zu einem Undeutschen gemacht hat! Noch eine andere Komik ist bei der Sache. Der Londoner Bürgermeister ist feierlich eingeladen, an der Eröffnung theilzunehmen »als Beweis der Freundschaft beider Nationen« u. s. w. Er hat sich auch mit Pomp eingestellt nebst Frau und Magistratsmitgliedern. So weit sind unsere lieben Nachbarn also gekommen, dass sie selbst solche rein künstlerische Gelegenheiten zu kleinlichen politischen Kundgebungen missbrauchen. Die gegenseitige Freundschaft wird sich aber wohl nicht dahin versteigen, dass sie englische Nationalopern aufführen. (Die Einzelnheiten der Eröffnung dieses Luxusbaues stehen in allen Tageszeitungen, auf welche wir verweisen. *D. R.*)

✱ **Hamburg.** Wegen des gründlichen Durchbaues des Stadttheaters feierten die Opernvorstellungen hier längere Zeit. Im September vorigen Jahres wurden sie von einer ganz neuen Gesellschaft wieder begonnen. Die Thätigkeit der Bühne in diesem Fache in den letzten 3½ Monaten des verflossenen Jahres ersieht man aus folgender Liste. Es wurden 18 grosse Opern einstudirt und aufgeführt, und zwar: Lohengrin (7mal), Hugenotten (4), Faust und Margaretha (4), Troubadour (3), Tell (2), Nachtlager (4), Fidelio (2), Figaro's Hochzeit (5), Freischütz (2), Tannhäuser (2), Postillon (6), Don Juan (6), Weisse Frau (4), Zauberflöte (5), Hans Heiling (2), Fra Diavolo (2), Czar und Zimmermann (4), Jüdin (2mal). Ferner wurden eine einactige Oper: Händel's Abenteuer (2) und drei Operetten: Mamsell Angot (9), Fleurette (2) und Pensionat (1mal) einstudirt und gegeben. Das Pensionat von Suppé, eine gemeine Offenbachiade, fiel durch. Einen eingehenderen Bericht über dieses Theater, seine Leitung und Thätigkeit, bringen wir nächstens.



ANZEIGER.

[5] In meinem Verlage ist soeben erschienen:

Herakles

Oratorium

von

G. Fr. Händel.

Chorstimmen:

Sopran, Alt, Tenor und Bass à 1 Mk. netto.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

☞ Der Clavierauszug erscheint demnächst.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[6] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Brahms, J., Op. 4. **Scherzo** f. das Pfte. Esmoll. Arrang. f. das Pfte. zu 4 Händen von Friedr. Hermann. Mk. 3.

Breslaur, E., Op. 26. **4 Lieder** f. eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Mk. 1, 50.

Chopin, F., Mazurkas f. das Pfte. Arrang. f. das Pfte. zu 4 Händen. Quer-Quart. **Roth cart.** Mk. 7.

—— Op. 21. **Zweites Concert** f. das Pfte. mit Begl. des Orchesters. Mit Quintettbegleitung. 2 Viol., Viola, Cello u. Bass. (Basso ad libitum von Paul Graf Waldersee. Mk. 9, 25.

—— Op. 34. Nr. 2. **Valse brillante.** Amoll. Für das Pfte. Für das Harmonium übertragen von Joh. Skiwa. Mk. 1, 50.

Decker, P. v., Lieder und Gesänge mit Begl. des Pfte.

Op. 15. Warnung vor dem Rhein. Mk. 1, 25.

Op. 16. **3 Lieder.** Mk. 1, 25.

Dieselben einzeln:

Nr. 1. Ich hatte eine Nachtigall. Mk. 0, 50.

- 2. **Wiegenlied.** (*Hoffmann von Fallersleben.*) Mk. 0, 50.
- 3. **So weit!** (*Rodenberg.*) Mk. 0, 75.

Op. 17. **2 Duette** für Sopran und Alt. Mk. 1, 25.

Dieselben einzeln:

Nr. 1. Meine Liebe lebt im Liede. Mk. 1.

- 2. **Volkslied.** (Aus des Knaben Wunderhorn.) Mk. 0, 75.

Depresse, A., Op. 33. **6 Lieder** für eine mittlere Stimme mit Begl. des Pfte. Mk. 2, 50.

Donizetti, G., Lucrezia Borgia, Oper in 3 Acten. Vollständ. Clavierauszug mit deutschem u. ital. Text. gr. 8. **Roth cart.** Mk. 7, 50.

Freytag, Ph., „O Dolce Napoli". Ausgewählte Neapolitanische Volkslieder der »Raccoltà di canti popolari Napoletani« für eine Singst. mit Begl. des Pfte. In heimischer Volksmundart u. deutscher Uebertragung. gr. 8. **Roth cart.** Mk. 4.

Holstein, F. v., Op. 34. **2 Frühlingslieder** für vollen Chor (Sopran, Alt, Tenor u. Bass.) Partitur u. Stimmen. Mk. 3, 50.

Huber, Hans, Op. 7. **Studien** über ein Originalthema f. das Pianoforte. Mk. 3.

Mendelssohn's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Jul. Rietz.

Einzel-Ausgabe:

(Nr. 6.) **Ouverture zur Hochzeit des Camacho.** Op. 10 in E. Partitur. netto Mk. 3, 30.

(Nr. 6.) — Stimmen. netto Mk. 4, 20.

(Nr. 21.) **Zweites Quintett** f. 2 Violinen, 2 Bratschen u. Violoncell. Op. 87 in B. Partitur. netto Mk. 2, 40.

(Nr. 21.) — Stimmen. netto Mk. 3, 90.

(Nr. 50.) **Capriccio** Op. 5 in Fism. für das Pianoforte allein. netto Mk. 0, 90.

(Nr. 51.) **Sonate** Op. 6 in E. f. das Pianoforte. netto Mk. 1, 80.

(Nr. 52.) **7 Charakterstücke** Op. 7. — netto Mk. 2, 10.

—— **Ouverturen** für Orchester. Arrang. für das Pfte. zu 4 Händen. Nr. 1. **Die Hochzeit des Camacho.** Op. 10. Mk. 2.

—— **Dieselbe.** Arrangement für das Pfte. zu 2 Händen. Mk. 1, 50.

—— **Sämmtliche Lieder und Gesänge** für das Pfte. zu 4 Hdn. übertragen von H. Cramer und F. L. Schubert. (12 Hefte.)

6 Gesänge Op. 8. Heft 1. Nr. 1—6. Mk. 2, 50.

6 Gesänge Op. 8. Heft 2. Nr. 7—12. Mk. 2, 50.

Schumann, R., Am Camin. Träumerei aus den Kinderscenen Op. 15. Für Violine u. Pfte. übertr. von Ferd. Hüllweck. Mk. 0, 75.

Seidel, Hugo, Op. 2. **Heilig.** Gedicht von Niedermeier. Für Chor und Orchester. Partitur Mk. 3.

Violin-Concerte neuerer Meister. Beethoven, Mendelssohn, Ernst Lipinski, Paganini. Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet und herausgegeben von Ferd. David. Neue vermehrte Ausgabe. **Roth cart.** Mk. 6.

[7] Soeben wurde an die Subscribenten versandt:

Johann Sebastian Bach's Werke.

Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

XXI. Jahrgang. 1. Lieferung, enthaltend:

Kammermusik IV. Band.

Concerte für Violine mit Orchesterbegleitung.

Nr. 1. in Amoll / 2. in Edur — für eine Violine.

- 3. in Dmoll für zwei Violinen.
- 4. in Ddur. Sinfoniesatz für concertirende Violine.

XXI. Jahrgang. 2. Lieferung, enthaltend:

Kammermusik V. Band.

Drei Concerte für zwei Claviere mit Orchesterbegleitung.

Nr. 1. in Cmoll. Nr. 2. in Cdur. Nr. 3. in Cmoll.

XXI. Jahrgang. 3. Lieferung, enthaltend:

Oster-Oratorium.

»Kommt, eilet und laufet.«

Der Jahresbeitrag zur Bach-Gesellschaft beträgt 15 Mark, wogegen der betreffende Jahrgang von J. S. Bach's Werken geliefert wird. Der Zutritt zu der Gesellschaft steht jederzeit offen; zur Erleichterung desselben werden für die bereits erschienenen Jahrgänge der Werke Theilzahlungen von je 30 Mark angenommen und gegen eine solche je 2 Jahrgänge in chronologischer Folge geliefert. Anmeldungen sind bei den Unterzeichneten in frankirten Briefen zu machen.

Leipzig, im Januar 1875. *Breitkopf & Härtel,* Cassirer der Bach-Gesellschaft.

[8] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Leichte

SONATINEN

für

Clavier

componirt

von

Bernh. Scholz.

Op. 41.

Pr. 4 Mk. 50 Pf.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[9] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Beethoveniana.

Aufsätze und Mittheilungen

von

Gustav Nottebohm.

Preis 7 Mark netto.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20. Januar 1875. **Nr. 3.** X. Jahrgang.

Die chromatische oder Vincent-Claviatur.

(Von **W. Oppel.**)

Vor einigen Monaten ging die Notiz durch die Zeitungen, dass ein Herr Vincent aus Czernowiz eine neue Claviatur für Tasteninstrumente erfunden habe, welche nicht ermangeln werde, eine förmliche Umwälzung in der clavierspielenden Welt zu bewirken. Da in der ersten Notiz, welche mir zu Gesichte kam, das Princip bereits dargelegt war, auf welchem die Neuerung beruht — nämlich regelmässiger Wechsel von Ober- und Untertaste und somit Wegfall der bisherigen Gruppirung der Obertasten zu je zwei und drei — so legte ich die betreffenden Artikel ruhig bei Seite, in der Hoffnung, dass Niemand es unternehmen werde, dem todtgebornen Kindlein ein künstliches Scheinleben zu fristen. Diese Hoffnung hat sich jedoch nicht bewährt; die Sache macht immer noch von sich reden und schreiben, und auf die emphatisch hingeworfene Frage: »Welcher Fabrikant wird sich die Ehre erwerben, die neue Erfindung zuerst auszuführen?« hat sich eine Stuttgarter Firma verleiten lassen, wirklich solche Instrumente zu bauen, und ich habe hier in Frankfurt a. M. eines gesehen und gespielt. Es reiht sich nun an die obige Frage die weitere: »Welcher Künstler wird der erste sein, der sich selbst auf der neuen Claviatur tüchtig einübt, und seine Schüler darnach lehrt?« Da ich auf diese Frage nur antworten kann: »Keiner!« und ich Jeden aufrichtig bedauern müsste, der auch nur zwei Stunden Zeit darauf verwendete, so will ich den mit solchen Dingen weniger Vertrauten unter unseren Lesern die Sache in ihrer ganzen Verkehrtheit darlegen.

Wir haben oben schon gesehen, dass es sich um einen gleichmässigen Wechsel von Unter- und Obertaste handelt.*) Dabei hatte der Erfinder das *C* als Untertaste beibehalten, so dass also *C, D, E, Fis, Gis* und *B* Untertasten, dagegen *Cis, Dis, F, G, A* und *H* Obertasten sind. Ein ungenannter »Frankfurter Dilettant« hat geglaubt, der Mangel der Theilnahme von Seiten der Künstler gründe sich darauf, dass der Erfinder so zu sagen auf halbem Wege stehen geblieben sei und nicht energisch mit der Tradition gebrochen habe, welche dem Tone *C* einen gewissen Vorrang einräumt; er schlägt deshalb vor, die Tastatur mit *A* zu beginnen und so zu ordnen:

B C D E Fis Gis
A H Cis Dis F G A

*) Diese Erfindung ist übrigens keineswegs absolut neu, sondern vor Jahren schon mehrmals aufgetaucht und immer rasch wieder verschwunden.

wobei die obenstehenden Buchstaben die Obertasten bezeichnen sollen. Nach meiner Ansicht macht dies in dem Wesen der Sache gar keinen Unterschied; ich will mich deshalb an die letztere »verbesserte« Claviatur halten; wenn ich zeige, dass diese Nichts taugt, versteht es sich von der andern ebenso.

Als Vorzug dieser Claviatur von der bisherigen wird gerühmt: »Alle Durtonleitern lassen sich auf zwei Tastenord»nungen zurückführen; entweder sie bestehen aus drei Ober»tasten und vier Untertasten nebeneinander, oder aus drei »Unter- und vier Obertasten. Demgemäss bedarf es nur zweierlei »Fingersatz. Dasselbe gilt für alle aus den Tonleitern genom»menen Figuren, für alle gebrochenen Accorde u. s. w., kurz, »die ganze Fingersetzung vereinfacht sich unglaublich.« Als weitere, wenn auch untergeordnete Vorzüge führt man an: a) Die Tasten rücken näher zusammen, Octaven und weitere Griffe werden auch für kleinere Hände leichter. b) Das unberechtigte Vorherrschen der C-Tonleiter hört auf, da es hier auch äusserlich keinen Sinn hat.

Und nun zu meinen Einwendungen. Die oben erwähnte Vereinfachung des Fingersatzes ist theoretisch unbestreitbar. Es fragt sich nur, ob der neue Fingersatz praktisch anwendbar sei, und dies verneine ich. Sehen wir uns obige Tastatur an und versuchen, die A dur-Tonleiter zu spielen. Wenn wir den Daumen auf *A* setzen, werden wir genöthigt, denselben bei *D* auf eine Obertaste unterzusetzen. Da dies so unnatürlich wie möglich ist, so versuchen wir lieber, mit dem zweiten Finger auf *A* anzufangen und den Daumen auf *Cis* zu setzen; dann haben wir auf *Gis* den kleinen Finger und müssten nun auf *A* den zweiten unter- oder übersetzen, was wohl ganz unmöglich sein dürfte. Dieselben Schwierigkeiten treten auch für H-, Des-, Es-, F- und G-dur hervor. Versuchen wir nun die C dur-Tonleiter, sie lässt sich in folgender Weise spielen: Wir setzen auf *C* den zweiten Finger, auf *F* und *H* den ersten; so sind auch D-, E-, Fis-, As- und B-dur zu spielen. Was nützt uns aber das, wenn die anderen sechs überhaupt nicht zu spielen sind? Versuchen wir nun noch die A moll-Tonleiter aufwärts mit *Fis* und *Gis*. Hier haben wir fünf Obertasten nach einander, wir werden also den Daumen unter den fünften Finger setzen oder zu einer ähnlichen Seltsamkeit greifen müssen. Die wenigen Vertheidiger der neuen Tastatur haben allerdings hierauf eine Antwort: »Der Gebrauch »des Daumens auf Obertasten, auch bei Tonleitern, ist jedem »ordentlichen Virtuosen etwas längst Geläufiges.« Mag sein! Aber es ist doch traurig, wenn man um die einfachste Tonleiter zu spielen, erst ein ordentlicher Virtuose sein muss. Die menschliche Hand hat drei längere Finger; hierauf nimmt

Digitized by Google

unsere bisherige Tastatur Rücksicht, indem sie nicht mehr als drei Obertasten zusammen ordnet. Diese Anordnung ist deshalb in diesem Sinne eine natürliche und die neue eine unnatürliche.

Man wirft der bisherigen C dur-Tonleiter vor, sie habe ein unberechtigtes Privileg genossen. Auch dies bestreite ich; Niemand hat dieses Privileg durch Machtwort und Gewalt eingeführt; es ist historisch von selbst geworden, weil es unter den übrigen Umständen so werden musste und darum hat es auch sein historisches Recht, das ihm Niemand nehmen kann. Oder gründet sich die Musik etwa auf die chromatische Tonleiter? Alle Musik, vom griechischen Alterthum bis auf unsere Tage ist auf die diatonische Tonleiter gegründet, und wo dieser ihr Ursprung durch häufige Anwendung der Chromatik zu sehr verdunkelt wird, da wird sie unnatürlich und deshalb unschön. Ist es nun nicht sehr viel werth, dass wir unter unseren Instrumenten wenigstens einige haben, welche den Lernenden diese Haupttonreihe einfach vor Augen legen? Ja, wenn bei der neuen Tastatur etwa die A dur-Tonleiter in lauter Untertasten an die Stelle derjenigen von C träte, so liesse sich allenfalls Etwas dafür sagen. Ist es denn für den Lernenden so ganz einerlei, dass er nun gar kein Stück mehr ohne Obertasten spielen kann? Gründen sich denn nicht alle unsere Clavierschulen und Etüdensammlungen auf die Anschauung, dass C-dur keine Obertasten habe? Sie sind sammt und sonders nicht mehr brauchbar und müssen durch andere ersetzt werden, die sich auf das neue Princip gründen.

Aber ich gehe noch weiter. Alle Claviercompositionen überhaupt sind doch unter der Anschauung entstanden, die der Verfasser von der Tastatur hatte; und mögen deshalb auch Hunderte von Stellen bei der neuen Tastatur leichter werden — ebenso viele werden gewiss auch bis zur Unspielbarkeit schwer. Es soll kein Gewicht darauf gelegt werden, dass das sogenannte *glissando* nicht mehr möglich ist, — aber ich möchte den Virtuosen sehen, der mir diese unter vielen ähnlichen herausgegriffene Stelle von Beethoven im richtigen Tempo auf der neuen Claviatur ohne Schwierigkeit spielte:



Ein tüchtiger Spieler wird am Ende auch dies lernen können; die Schwierigkeit wird ungefähr so, als wenn wir auf unserer jetzigen Tastatur die Stelle in Fis-dur spielen müssten. Aber gerade dies bringt mich auf meinen Haupteinwand. Sollen denn die Tausende von Clavierspielern, welche sich in Jahren und Jahrzehnten auf der bisherigen Tastatur eingeübt haben, jetzt quasi wieder von vorn anfangen? Herr Vincent verlangt dies wohl nicht; er ist zufrieden, wenn nur einige Lehrer sich darnach einüben und dann ihre Schüler in gleicher Weise lehren und die Sache sich so allmälig verbreitet. Diejenigen, welche dies unternähmen, würden sich aber alle anderen Tastaturen verschliessen; denn wenn man irgendwo nicht zwei Herren dienen kann, so ist es gewiss hier. Das menschliche Leben ist auch in der That zu kurz, als dass man, nachdem man einen grossen Theil des mühsamen Weges zur eignen Vervollkommnung zurückgelegt hat, wieder von Neuem beginnen könnte. Nur die Jugend könnte damit anfangen; dazu bedürfte es aber doch der bereits gebildeten Lehrer. An diesem praktischen Hindernisse würde die ganze Sache scheitern, selbst wenn sie sonst gut wäre. Wir gehen aber weiter und fragen, ob es denn Nichts werth ist, dass uns die Untertasten unserer Tastatur die sieben Haupttöne geben, welche wir mit einfachen Buchstabennamen bezeichnen. Aber darauf weiss man wohl Antwort: »Wozu denn Haupt- und Nebentöne im freien Reiche »der Kunst? Weg mit den Erhöhungen und Erniedrigungen! »Wir haben zwölf gleichberechtigte Töne in der Octave; lasst »uns ihnen zwölf Buchstabennamen geben. Weg mit dem Fünf»liniensystem! Lasst uns sechs Linien ziehen, welche uns mit »ihren Zwischenräumen Raum bieten für die zwölf Töne der »Octave. Kreuz und Be fallen dann für immer weg! Welche »Vereinfachung!« Freilich müssen wir dann eine neue Tonlehre, eine neue Harmonielehre schaffen — die bisherigen taugen sämmtlich Nichts mehr — müssen unsere Millionen von Clavierstücken neu drucken lassen etc. etc. An diesem Unsinne ist einst ein Herr von Heeringen, der dreissig Jahre seines Lebens darauf verwendet hatte, etwas Aehnliches auszuhecken, elendiglich zu Grunde gegangen.

Nach dem Gesagten wird es nur der Vollständigkeit halber noch nöthig sein, den anderen der oben genannten »Vortheile« zu beleuchten. Wenn auf dem neuen Claviere die Octaven und grössere Griffe alle enger werden, so werden alle Spieler, welche sich an die bisherige Weite gewöhnt haben, falsch greifen, also abermals von Neuem anfangen müssen zu lernen.

»Da haben wir's! Die alte Bequemlichkeit, die Scheu, die »liebe alte Gewohnheit zu verlassen, das sclavische Hängen an »dem vermeintlichen Guten, — das war von jeher der Feind »des Besseren!« Nichts von dem Allen. Aber ich wiederhole es: Was nicht durch einen Machtspruch, sondern historisch geworden ist, das hat sein unantastbares Recht und kann nicht plötzlich von Grunde aus geändert werden; im Laufe der Jahrhunderte machen sich die Aenderungen schrittweise von selbst. Ich halte darum jede Mühe für verloren, die sich irgend Jemand etwa für Verbreitung der chromatischen Claviatur geben möchte.

Der Verein für classische Kirchenmusik in Stuttgart.

== Es wird wenige Städte geben, in denen die Musik der alten Meister so ernstlich gepflegt wird wie in Stuttgart durch den in der Aufschrift genannten Verein. Darum dürfte es wohl gerechtfertigt sein, von dessen Thätigkeit und Geschichte nähere Kunde zu geben.

Der Verein hat sich aus sehr kleinen Anfängen entwickelt. Der erste Keim war eine nur zwölf Personen zählende Gesellschaft, welche vom Herbst 1843 an sich wöchentlich einmal im Hause eines Musikfreundes versammelte, um unter Leitung desselben Gesänge alter Italiener, dann auch leichtere Compositionen von Bach, Händel, Graun, Mozart auszuführen; von Zeit zu Zeit wurden Freunde des Hauses als Zuhörer eingeladen, doch dachte man natürlich nicht daran, vor die Oeffentlichkeit zu treten. Oeffentliche Productionen unter Verstärkung des Singpersonals wurden von einem später diesem Kreise beigetretenen Musiklehrer, Aloys Schmitt, zu verschiedenen Malen und immer dringender angeregt, und da endlich ein Theil der Gesellschaft sich geneigt erwies, ihr Gründer aber sich nicht hierzu verstehen konnte, trat dieser die Leitung an Schmitt ab, der nun noch andere Kräfte warb und wirklich im Frühjahr 1846 in der kleinen Kirche des Waisenhauses eine Aufführung von a capella-Gesängen zustande brachte. Das Unternehmen in der neuen Form wollte zuerst kein rechtes Leben gewinnen, bis bald darauf Immanuel Faisst, von seinen Berliner Studien zurückgekehrt, zu dauerndem Aufenthalt nach Stuttgart kam, an welchen Schmitt alsbald sich wandte. Schmitt und Faisst, in Gemeinschaft mit dem Oberhofprediger (jetzt Prälaten) v. Grüneisen, dem damaligen Consistorialpräsidenten v. Köstlin und einigen anderen Verehrern ernster Musik erliessen zu Anfang des Jahres 1847 einen öffentlichen Aufruf zur Bildung eines Vereins, welcher den singenden Mitgliedern zugleich ein Auditorium sichern sollte. Zu einer im Februar

Digitized by Google

1847 ausgeschriebenen constituirenden Versammlung fanden sich nur 36 Theilnehmer ein, und diese, im Vertrauen auf baldigen Zuwachs, constituirten sich als »Verein für classische Kirchenmusik«. Der Name hatte schon in jener ersten Versammlung bei einzelnen Anwesenden Bedenken erregt, da nicht nur der Begriff des »Classischen« ein etwas schwankender ist, sondern auch der des »Kirchlichen«, unter welchen, genau genommen, von den Oratorien Händel's nur wenige fallen. Indess war es schwer, einen nach keiner Seite bindenden oder engenden Namen zu finden. Auch hat man sich in der Folge durch den einmal gewählten Namen nicht zu sehr beschränken lassen, indem zuweilen — doch immerhin selten — Werke aufgeführt wurden, welche durch ihren musikalischen Werth es verdienten, wenngleich sie nicht gerade als classische zu bezeichnen sind; so Schumann's Requiem, Reinthaler's Jephtha, Schneider's Weltgericht u. a.

Schmitt verliess 1849 Stuttgart und starb bald darauf; auch von den übrigen constituirenden Mitgliedern ist nur ungefähr die Hälfte noch am Leben. Der Verein selbst aber ist rasch gewachsen. Schon am Schluss des ersten Jahres zählte er ungefähr 230 Personen; gegenwärtig beträgt die Personenzahl über 1300. Der Bestand des Singchors bewegt sich um die Zahl 120; für manche Werke (wie die Bach'sche Matthäus-Passion, mit Doppelchören) wird er aus dem Liederkranz und durch Zöglinge des Conservatoriums verstärkt.

Die geschäftliche Leitung besorgt ein jährlich in einer Generalversammlung zu wählender Ausschuss, bestehend in einem ersten und einem zweiten (stellvertretenden) Vorstand, dem Musikdirector und sechs weiteren Mitgliedern, von denen zwei die Aemter eines Cassirers und eines Secretärs übernehmen. Die Stelle des ersten Vorstandes versah 1847—1860 Oberhofprediger v. Grüneisen, von da ab bis jetzt Obertribunalrath v. Köstlin; Musikdirector war von Anfang an Prof. Dr. Faisst. — Jahresbeiträge entrichten die singenden Mitglieder genau so wie die nichtsingenden.

Statutengemäss finden jährlich vier Aufführungen statt, zu denen auch Nichtmitglieder gegen Bezahlung Zutritt haben; zuweilen kommen als Zugabe noch ausserordentliche Aufführungen vor. Die regelmässigen Productionen jedes Jahres zerfallen in zwei grosse und zwei kleinere; das Local ist in neuerer Zeit ausnahmslos eine Kirche. Bei einer kleineren Aufführung wechseln Orgelvorträge mit Gesangvorträgen (theils a capella, theils von der Orgel begleitet) ab. Eine grosse Aufführung bringt ein den Abend ausfüllendes oratorisches Werk. Bis zum Jahre 1855 mussten solche Werke nur mit Clavierbegleitung (und also im Concertsaal) gegeben werden. Nachdem aber um diese Zeit die finanziellen Kräfte des Vereines so weit gewachsen waren, dass man an die Beiziehung eines Orchesters denken konnte, trat der Verein in Verhandlung mit der Hofkapelle, und durch deren Mitwirkung ist es seitdem möglich geworden, die Oratorienpartituren vollständig wiederzugeben. Früher schon hatten die bedeutendsten Sänger und Sängerinnen der Hofbühne in dankenswerther Bereitwilligkeit die Arien und andere Sologesänge übernommen. Zur vollständigen Wiedergabe eines Bach'schen oder Händel'schen Oratorienwerkes ist aber auch die Orgel unentbehrlich; schon darum — abgesehen von anderen Gründen — sieht sich der Verein jetzt immer auf die Kirche angewiesen. Er ist im Besitz eines transportabeln Vorbaus, durch welchen das Orgelpodium der Stiftskirche bis zu dem für Orchester und Chor erforderlichen Raum vergrössert werden kann.

Im April 1872, am Schluss des fünfundzwanzigsten Vereinsjahres, hat der Ausschuss den Mitgliedern eine Druckschrift vorgelegt, in welcher die Programme der bis dahin vorgekommenen (117) Productionen zusammengestellt sind. Es waren aufgeführt worden: 1) Choräle und geistliche Lieder, für Chor ohne Begleitung oder für Solostimmen mit Orgelbegleitung, von 36 Componisten; 2) Motetten und Cantaten von 68 Componisten; 3) grössere Werke (Oratorien, Messen etc.) von 10 Componisten; 4) Orgelcompositionen von 24 Meistern. Die Gesammtzahl der vertretenen Tonsetzer (Deutsche, alte Italiener, Niederländer und Franzosen, auch Engländer) beträgt 113. Unter ihnen fehlt kein irgend bedeutender Name, und die hervorragenden erscheinen mit ihren bedeutendsten Werken. Auf S. Bach treffen 46 Compositionen (darunter 24 Orgelstücke), auf Händel 20 (darunter 3 Orgelstücke), auf Mendelssohn 18 (darunter 6 Orgelstücke). Aus den wiederholt aufgeführten Hauptwerken sind zu nennen: von S. Bach die beiden Passionen, das Weihnachtsoratorium und die H moll-Messe, von Händel 7 Oratorien und die zweite Passion, von Beethoven die Missa solemnis, von Mozart das Requiem, von Mendelssohn »Paulus« und »Elias«. Die Händel'sche Passion ist, soviel bekannt, sonst noch nirgends zur Aufführung gekommen. Das Oratorium »Jephtha« von Carissimi hat der Verein, sobald dasselbe in den »Denkmälern der Tonkunst« wieder ans Licht getreten war, erstmals aufgeführt, und einige andere Städte sind dem Beispiel gefolgt. Die kleineren Productionen brachten manche schwer zu erlangende und deshalb anderswo selten zu hörende Stücke, von denen als Beispiel nur ein sehr wenig bekanntes Ricercare für Orgel von Palestrina erwähnt sein mag.

Die Orgelcompositionen hat früher Faisst selbst (bekanntlich einer der ersten Orgelvirtuosen) vorgetragen; in neuerer Zeit überlässt er dies den tüchtigsten seiner Schüler (Zöglingen des unter Faisst's Leitung stehenden Conservatoriums für Musik).

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

33ster Psalm für Chor und Orchester componirt von **Victor E. Bendix.** Op. 7. Clavierauszug. Kopenhagen, C. C. Lose. 1874. 25 S. gr. 8.

Wenn man heut zu Tage eine neue geistliche Composition zur Hand nimmt, so wird es sehr schwer sein vorweg zu errathen, in welchem Stil sie geschrieben sein mag. Früher war dies anders. Kirchliche Texte hatten mehr oder weniger auch musikalisch einen bestimmten Charakter, der sich ergab aus dem gottesdienstlichen Zwecke, welchem sie dienten; dies aber nur ganz im Allgemeinen und ohne dem Componisten irgendwelchen Zwang anzuthun. Eine andere Gleichförmigkeit und zugleich wieder Mannigfaltigkeit entstand durch die verschiedenen Meisterschulen in verschiedenen Ländern oder Landestheilen. Dasselbe war der Fall je nach den verschiedenen Organen, welche die Musik ausführten; die Zusammensetzung der kirchlichen Sängerchöre bedingte die Composition in ihrer Stimmenzahl, in ihren Solo- und Chorsätzen und in vielem anderen. Das scheint Manchem wohl ein grosser Zwang zu sein, ist aber das gerade Gegentheil. Man kann sagen, die Composition ist bereits halb gethan, wenn Charakter und gesangliche Mittel von vornherein gegeben sind; die erstaunliche Fruchtbarkeit derjenigen Meister, die in solchen Verhältnissen lebten, beweist es klar, während unsere »frei« umher fahrenden Herren Tonsetzer sowohl in Qualität wie in Quantität ihnen nachstehen.

Ich weiss nicht, unter welchen Umgebungen der Autor der oben genannten geistlichen Composition lebt und für welchen örtlichen Zweck er seine Musik bestimmt hat, dennoch sind die eben geschriebenen einleitenden Worte durchaus angebracht bei einer Besprechung seiner Psalmencomposition. Wir haben hier ein Werk vor uns, welches mit Geschick und

Digitized by Google

einem gewissen Schwunge geschrieben ist. Die Haltung ist die Mendelssohn'sche, aber mit neueren »Errungenschaften«, auch eine ähnliche Unruhe in den begleitenden Figuren, nur fehlt die künstlerische Oekonomie jenes Meisters, die mit dem oft flachen Ausdrucke wieder versöhnt. Es soll aber gern anerkannt werden, dass Herr Bendix keineswegs eine gänzlich formlose Composition geliefert hat; das Werk rundet sich sehr gut ab, indem der Anfang zum Schlusse wieder erscheint, wozu derselbe seiner musikalischen Haltung nach auch wohl geeignet ist.
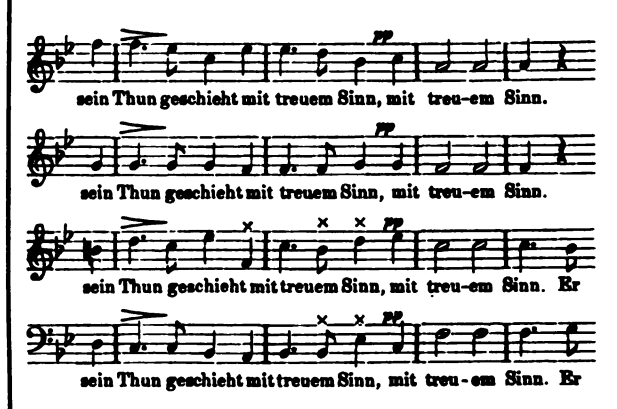
Die grossen Fehler liegen in dem Mitteltheil, dieser ist ein formloses Chaos und zugleich (obwohl der Componist ersichtlich seine besten Pferde vorgespannt hat) ein ausdrucksloses. Schon der Eingang ist nicht zu loben: die drei oberen Stimmen fangen an, *forte* »Sein Wille schuf«, lange Note, dann Stillschweigen, weiter wissen sie nichts zu sagen, darauf singt der Bass allein *mezzopiano* »Sein Wille schuf den Himmelsdom« u. s. w., worauf die anderen Stimmen endlich auch wieder zu Athem kommen. Das ist nicht jene künstlerische Berechnung durch Eintreten und wieder Aufhören der Stimmen, von welcher wir auch in der Kirchenmusik so glänzende Beispiele haben, das ist einfach Ungeschicklichkeit, zunächst verursacht durch Mangel an Ueberlegung der rein textlichen Seite der Arbeit. Gewöhnlich verehrt man die alten Meister als grosse Contrapunktisten und glaubt ihnen damit Genüge gethan zu haben; wer sie aber genauer kennt, der weiss, dass sie im Ausdruck und in der weisen Oekonomie der Behandlung des Textes fast noch grösser dastehen. Ist es recht, auf diese grossen Lehrmeister garnicht zu achten? Ein wirklicher Gesammtausdruck kann nur erzielt werden, wenn man sich zuerst den Text schön geordnet zurecht legt.

In demselben Sinne sage ich weiter: ebenfalls kann eine schöne Musik nur entstehen, wenn man die ausführenden Organe so behandelt, dass sie in ihrem Glanze erscheinen können. Es ist nicht angenehm zu sehen, dass unsere Vettern am Sund sich bemühen, denen unter uns, die den Gesang geisseln und kreuzigen, es gleich zu machen. Eine längere Stelle aus Bendix Psalm sei als ein Beleg hierzu mitgetheilt.
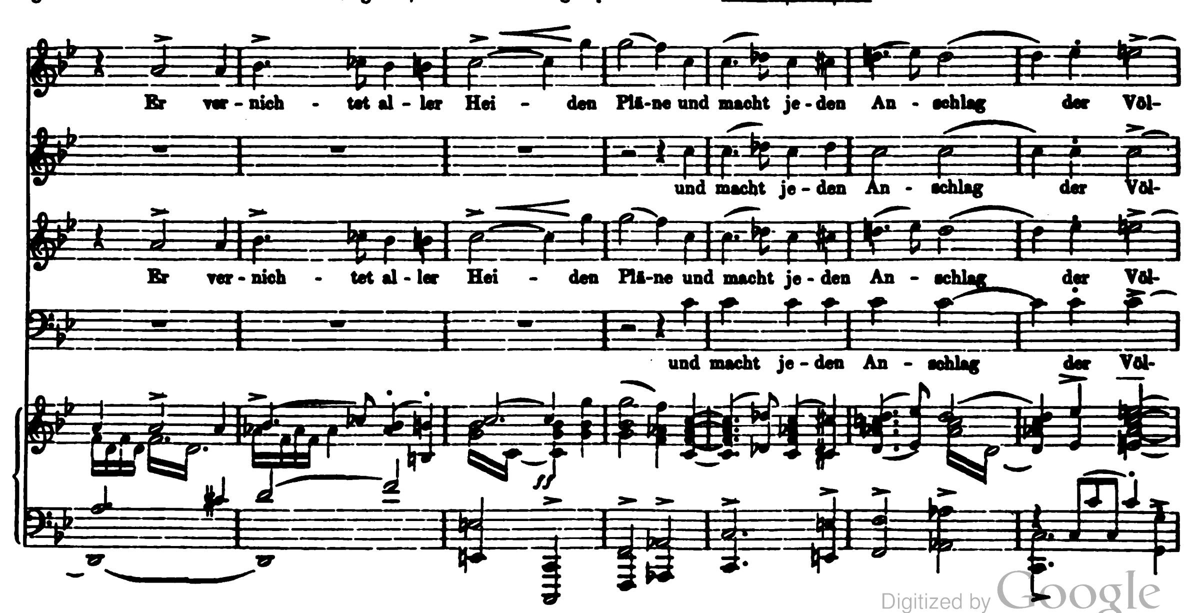
(Notenbeispiel siehe unten und nächste Seite.)

Der Sprung im letzten Takte nach G-dur bildet einen würdigen Abschluss dieser Geschmacklosigkeit; auch dass »Ewigkeit« ganz unsingbar abgetheilt ist, nämlich so 𝅗𝅥.. 𝅘𝅥𝅯, stimmt sehr wohl zu dem Uebrigen. Wenn hiervon die Völker nicht vernichtet werden, dann müssen sie ein zähes Leben haben. Glaubt aber Herr Bendix wirklich, der Erhabenheit der Gottesvorstellung und der Psalmendichtung Genüge gethan zu haben? Dann wünsche ich ihm von Herzen, dass ihm bald eine neue Erleuchtung kommen möge.
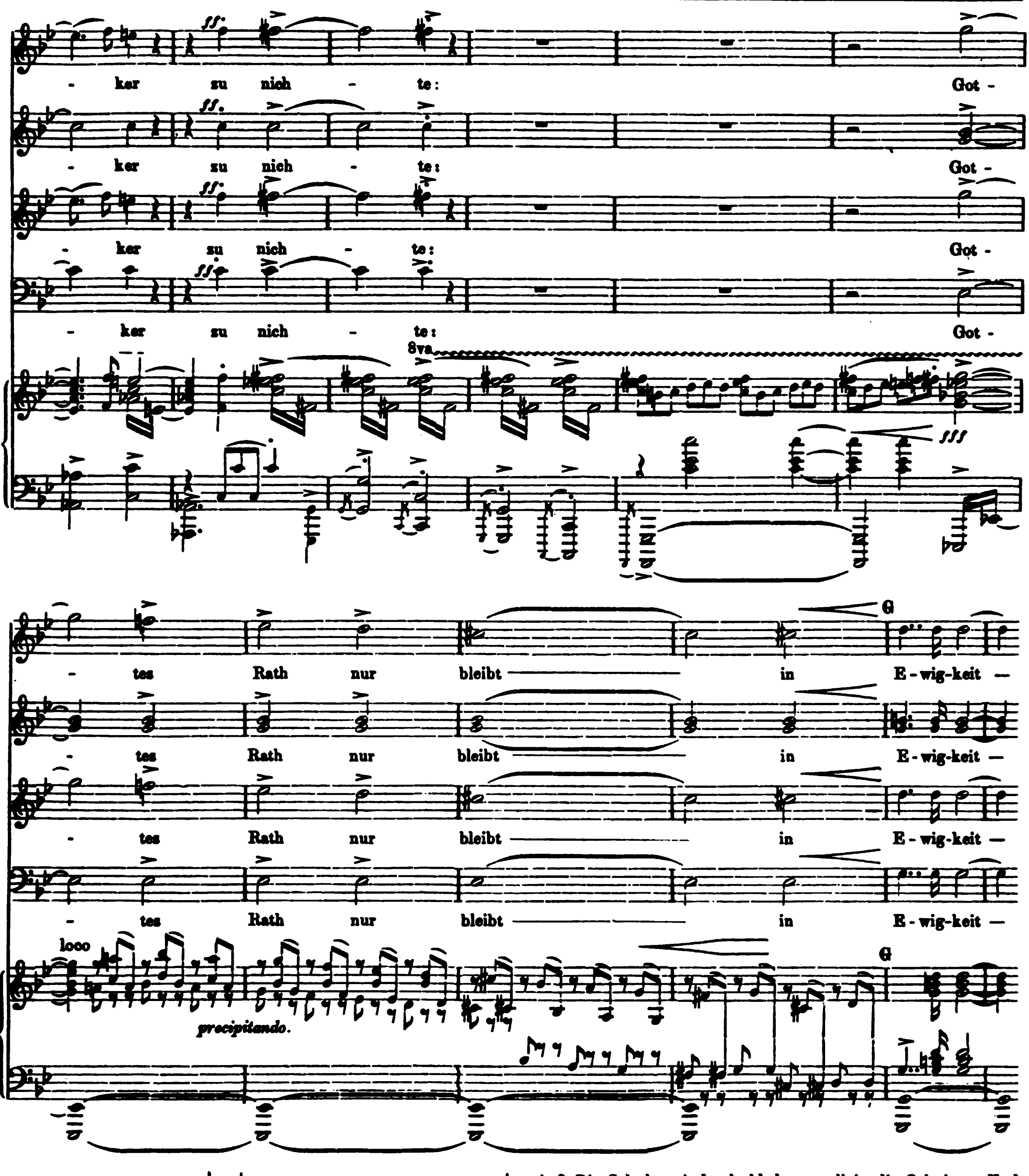
Die zum Eingange gewählte Musik, welche am Schlusse im Wesentlichen wieder erscheint, wurde schon vorhin lobend erwähnt. Sie ist recht melodiös, schwungvoll und innig. Melodie und harmonische Führung sind freilich so gestaltet, wie sie Jemand schreibt, der niemals gelernt hat für menschliche Stimmen zu componiren. Man sieht dies im Grossen wie im Kleinen, bei jedem Schritte. Ein kleines Beispiel davon sei noch angeführt:



Der gesucht empfindsame Ausdruck endet, wenn man es recht betrachtet, in vollständige Ausdruckslosigkeit. Bezeichnend für die gründliche Fehlerhaftigkeit des Vocalsatzes ist hier namentlich der Sprung im Tenor [Notenbeispiel]; wer nur einigermaassen auf diesem Gebiete zu Hause ist, der schreibt ganz von selbst [Notenbeispiel]. Der folgende Gang zwischen



Digitized by Google



Tenor und Bass [Notenbeispiel] ist natürlich unter aller Kritik. Herr Bendix stellt sich hier in die Reihe derjenigen, welche Dativ und Accusativ verwechseln — angeblich aus Geistreichheit, in Wirklichkeit aber aus Unwissenheit. Alles, was den Sängern hier in den Mund gelegt wird, ist instrumental gebildet; die Begleitung selber aber besteht grösstentheils aus Claviierpassagen. So ist es bei Vielen. Wie sollte es auch anders sein? Die Schulen sind schuld daran, allein die Schulen. Und Kritik, selbst die bestgemeinte und sachlichste, erregt gewöhnlich nur Erbitterung. Wenn sie etwas auszurichten vermöchte, so müsste sie im Stande sein, den betreffenden Künstler zehn bis zwanzig Jahre zurückzusetzen in eine andere Schule, wo er die Kunst erblickt wie sie wirklich ist. Um einigermaassen ein Surrogat dafür zu bieten, wäre es vielleicht wohlgethan, wenn man bei Beurtheilungen moderner Compositionen über biblische Texte denselben ein früheres Werk über dieselben Worte an die Seite stellte. Wie ohne Ausnahme beschämend

Digitized by Google

würde dies für die gegenwärtig auf diesem Gebiete thätigen Componisten ausfallen!

Das obige Verlagswerk aus Kopenhagen ist erfreulicher Weise mit der Jahreszahl seines Erscheinens versehen, was wir dankend anzuerkennen haben. Vielleicht findet es hierin bald Nachfolge. *Chr.*

Carl Reinecke's einactiges Singspiel „Ein Abenteuer Händel's, oder: Die Macht des Liedes".

(Schluss.)

»Die Aufführung war als eine erste ganz annehmbar und lobenswerth; die Künstler standen an rechter Stelle, der Dirigent leitete sorgsam und im Verständnisse der neudeutschen Musik, zu deren hier in Frage kommenden Vertreter er ja früher in näheren geistigen Beziehungen gestanden hatte. Die Aengstlichkeit einer ersten Aufführung war zwar zeitweilig zu bemerken, aber das unvermeidliche fieberhafte Treiben in derselben bewirkte doch kein lahmes Gehen oder Stockungen; im Gegentheil rundeten sich viele Scenen sehr gut ab, dank der Herbeiziehung von Kräften mit schauspielerischem Talente neben ihrem Gesangsvermögen. Herr Krückl, der harmonische Grobschmied Powel, traf in der Darstellung sehr gut den gemüthlichen, aber auch bestimmten Ton eines ehrenfesten Bürgers, der wegen seiner Verdienste sogar Friedensrichter wird. Er erfreut stets durch seine Intelligenz, und man kann ihn immer achten, weil er mit Bewusstsein agirt und gesundes Gefühl und reinen Geschmack zeigt. Als Sänger leistete er das Beste und gewann der Musik so viele Wirksamkeit ab, als die einfache Haltung derselben erlaubt. Fräulein Bretfeld gab die Kathleen sehr liebenswürdig, einfach und innig; es war diesmal in ihrem Wesen eine wohlthuende, freundliche Ruhe, die ihr schönes Bühnentalent sehr vortheilhaft hob. Die hier und da bemerkliche Zaghaftigkeit in der neuen Rolle hinderte doch nicht deren wirkungsvolle Durchführung; die eine bemerkliche Schwäche in dem kleinen Arioso vor dem Duett wird bei der Wiederholung verschwunden sein. Frl. Bretfeld sang auch gut und so einfach, wie es der Stil und die Situation bedingen. Das erste Lied mit dem Refrain »Ich denke dein, du denke mein« klang sehr innig; leider verliert es die Wirkung bei dem Zuhörer durch das Eintreten der Tenorstimme am Schluss und das thut für die Sängerin weh. Der Effect des Gesanges hinter der Scene ist ein geringerer, als ihn der Componist schätzte. Einige sinnvolle Worte des nachfolgenden Dialoges würden der Sängerin und der Scene ebenso gut oder besser dienen. Einen vollen Erfolg erreichte Frl. Bretfeld mit dem dem englischen Volksgesange ‚Charley is my darling' nachgebildeten Liede. Den Liebhaber Charley sang Herr Schrötter recht gut; tritt erst die volle Sicherheit bei ihm ein, so wird er mit allen seinen kleinen Stücken, namentlich durch das zwar kurze, aber recht feurige Duett gut wirken. Die zankende Wirthin erschien in junger, hübscher Gestalt; das ist auf der Bühne und im Leben eine Anomalie, denn man kann sich nicht vorstellen, dass ein junges hübsches Weib zanke. Aber es mag so sein, Frl. Walter bewies es, doch sie blieb glücklicherweise in ihrem Eifer gegen die Bauern anmuthig, und ihre schmälenden Worte klangen zwar recht keck, aber nicht hässlich. Händel wurde durch den Schauspieler Herrn Krähl dargestellt. Er sprach gut, besonders das Melodram, dessen Worte die Entwickelung des kleinen Dramas enthalten. In der Conversation war Ton und Haltung Händel's nicht so würdig, wie wir sie aus der Ueberlieferung kennen, wie sie nach dem mächtigen Inhalt der hinterlassenen grossen Werke gewesen sein müssen. Die Portraitähnlichkeit war in der Maske nur schwach erreicht; der in dem gedruckten Buche vorgeschlagene Stich von Stichling, nach dem Gemälde von Hudson, zeigt den Tondichter würdiger und majestätischer. Einige der kleinen Bauernrollen waren guten Künstlern zugefallen; ihre Mitwirkung erschien dankenswerth. — Das Orchester spielte gewissenhaft und wie es schien mit Liebe die feine und gute Musik; ein wenig Dämpfung blieb da und dort begehrenswerth. Die Chöre hielten sich im Ganzen fest und wacker; an rechter Stelle zeigten sie sich auch lebendig.«

Mit den Wiederholungen scheint sich das Hamburger Theater nicht beeilen zu wollen, denn bis jetzt haben hier nur zwei Aufführungen stattgefunden.

Man erwartet vielleicht einige Bemerkungen über die betreffenden Begebenheiten aus Händel's Leben, welche in dem obigen Singspiele verwerthet sind. Hier muss nun sogleich gesagt werden, dass von allen populären Anekdoten, an denen Händel's Leben so reich ist, wohl keine weniger beglaubigt und auch weniger glaubwürdig erscheint, als das Erlebniss bei dem Grobschmied Powell. Das Eintreten in eine Schmiede bei plötzlichem Regen ist ja wahrscheinlich genug und das Aufhorchen Händel's auf das musikalische Gepinker in der Schmiede bei ihm um so wahrscheinlicher, weil er bekannte, von Strassen und Wegen oft die besten Töne aufgepickt zu haben und wirklich der Meinung war, dass er in dieser Hinsicht mehr herauszuhören vermöge, als Andere. Man kann noch weiter gehen und für das liedartige Thema, über welches er zum Schluss der fünften Claviersuite die reizend einfachen Variationen schrieb, einen fremden und zwar gesanglichen Ursprung als höchst wahrscheinlich bezeichnen. Aber die Geschichte selbst entbehrt des historischen Grundes. Ein Londoner Musiker, Richard Clarke, hat sie vor etwa 40 Jahren eigentlich erst in den Schwung gebracht. Er erzählt uns in einer besonderen Denkschrift, der Schmiedemeister Powell sei 1719 geboren, also gerade damals, wo Händel's Suite bereits in den Händen des Notenstechers Meares war, bei welchem sie im nächsten Jahre 1720 gedruckt erschien! Clarke wusste dies nicht und meint arglos, Händel müsse das Lied vor 1744 gehört haben, weil der Herzog von Chandos in diesem Jahre starb! Er setzte sodann seine Forschungen fort und fand endlich auch noch den Original-Amboss — auf welche Weise, wird wohl niemals aufgeklärt werden, dürfte aber ebenfalls Stoff für eine musikalische Posse abgeben.

Obwohl nun die Geschichte mit Powell historisch grundlos ist, so soll damit doch nicht gesagt sein, dass man sie nicht für die Bühne verwerthen dürfe. Das Drama hält sich nicht immer an die historische Wahrheit, sondern wesentlich an die Wahrheit des Charakters, und diese ist hier vorhanden. Man kann also nach Belieben das geschichtlich Beglaubigte bei Seite lassen und sich lediglich an das Wahrscheinliche halten. Ist nun hierin der freieste Spielraum gelassen, so muss man doch wünschen, dass andererseits nicht geradezu historische Unwahrheiten dramatisirt werden. Rinaldo ist niemals in Venedig gegeben, Händel's venetianische Oper, um 1708 dort aufgeführt, hiess Agrippina, Rinaldo folgte dann in London 1711; in Cannons hielt Händel sich von 1717 bis 1720 auf. Es scheint mir unmöglich, dass Jemand, der sich diese Thatsachen vergegenwärtigte, eine Verknüpfung derselben versucht haben sollte, wie das in Rede stehende Singspiel sie darbietet, denn dem Sachverhalte wird hier geradezu widersprochen, und zwar ohne dramatische Nöthigung, also auf die Dauer sicherlich auch nicht zum Nutzen des kleinen Werkes. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Görlitz.** Die Reihe der grösseren musikalischen Aufführungen der Wintersaison eröffnete der unter Leitung des Organisten hiesiger Hauptkirche, Herrn Fleischer stehende Gesangverein für gemischten Chor mit dem Oratorium »Samson« von *Händel*, in der akustisch sehr günstigen Nicolaikirche. Die Titelrolle fand in Herrn Domsänger Geyer aus Berlin eine würdige Vertretung. Derselbe war trefflich bei Stimme und der ausdrucksvolle stellenweise ergreifende Vortrag besonders der Recitative eine Musterleistung. Zu unserm grossen Bedauern war der Vertreter des »Manoah« Herr Opernsänger Hildach aus Berlin, an dessen schöner Stimme wir uns bei einer früheren Gelegenheit sehr erfreut hatten, diesmal von einer starken Indisposition behaftet, wogegen die sonore Altstimme der Frau Pastor Schmidt aus Luckau (Micha) zur vollsten Geltung gelangte. Auch die Vertreterin der »Delila«, eine Schülerin des Herrn Fleischer, löste, obwohl noch ein wenig befangen, ihre Aufgabe ganz befriedigend und gab besonders im ersten Recitativ und der Arie »Vertraue, o Samson« Zeugniss von einer sehr soliden Ausbildung. Die Chöre erfreuten die Zuhörer sichtlich durch Präcision und Frische des Ausdruckes, wie auch die Reinheit bis auf einige unangenehm liegende Stellen sehr rühmenswerth war. Das Orchester schmiegte sich dem Gesange recht fügsam an, nur hätten wir für die grossen Chöre einen etwas volleren Klang des Streichchores gewünscht. Im Allgemeinen ist diese Aufführung also als eine des herrlichen Werkes würdige zu bezeichnen und freuen wir uns der dabei gemachten Wahrnehmung, wie der Verein nicht nur an Zahl seiner Mitglieder, sondern auch hinsichtlich der Leistungen in steter Zunahme begriffen ist. Wir schreiben dies zum grossen Theil dem von Herrn Organist Fleischer gegründeten Vorcursus für Chorgesang mit zu, wodurch er ununterbrochen neue Kräfte für eine erfolgreiche Theilnahme an solchem Vereine heranbildet. Wie für das musikalische Leben im Allgemeinen förderlich, so ist jene Vorschule für den Bestand und das Gedeihen des Vereines unentbehrlich. Die Aufführung des »Samson« geschah, wie im vorigen Jahre bei der Auffüh-

Digitized by Google

rung des »Judas Maccabäus«, nach der Partitur der Händel-Gesellschaft. Wir können schliesslich nicht unterlassen, Herrn Fleischer für sein unermüdliches Streben und die für ihn gewiss recht mühevolle Vorführung solch classischer Werke unsere vollste Anerkennung hiermit auszusprechen. Die bisherigen Erfolge werden ihn gewiss zu weiteren derartigen Aufführungen ermuntern. (Wir ersuchen den geehrten Referenten, seine Berichte gelegentlich fortsetzen zu wollen. *D. Red.*)

✱ **Leipzig.** Im sechsten Euterpeconcert trat der Concertmeister des Institutes Herr August Raab als Solist auf. Derselbe hatte diesmal mit *Viotti's* Amoll-Concert und *Bruch's* Romanze für Violine eine seinen Kräften vollkommen angemessene Wahl getroffen und löste seine Aufgabe in höchst anerkennungswerther Weise; nur in dem Adagio des Viotti'schen Concertes hätten wir noch etwas mehr Stimmungseinheit und sinngemässere Darlegung der einzelnen von David (dessen Bearbeitung der Concertist benutzte) angebrachten Verzierungen gewünscht. Leider wurde dem Solisten die Durchführung des Rondo durch eine mangelhafte Begleitung erheblich erschwert, indem mehrere Bläser gegen den Schluss hin ganz und gar aus dem Context geriethen. Herrn Raab zur Seite wirkte als Sängerin Fräul. Anna Stürmer vom hiesigen Stadttheater. Sie sang Recitativ und Arie aus Figaro's Hochzeit, sowie Lieder von *Brahms* und *Mendelssohn* und gewann sich durch ihren warm belebten Vortrag — bei welchem ihr schönes volltönendes Organ nicht wenig unterstützend mitwirkte — die laute Anerkennung des Publikums, obgleich die junge Dame noch manches Fehlerhafte, wie z. B. das lispelnde Anstossen mit der Zunge ablegen und vor Allem recht gründliche Coloratur-, namentlich Trillerstudien machen muss. — Die Instrumentalsätze bestanden in *Beethoven's* Egmont-Ouvertüre und *Rob. Schumann's* Symphonie Nr. 4 (D-moll), von denen namentlich die ersteren recht zufriedenstellend wiedergegeben wurde.

✱ In einem Musikbericht aus Berlin im »Musikal. Wochenblatt« schreibt Herr W. Tappert: »Welches ist welterschütternde That dieser Zeit? Hochschulmässige Antwort: die Aufführung des Herakles von Händel. Ich habe weder diese noch die Wiederholung hören können. Die Billets waren bald vergriffen, es mag Ehrensache für die Freunde der musikalischen Hochschule gewesen sein, vollzählig zu erscheinen. Dennoch (!) werde ich in meinem nächsten Briefe Veranlassung nehmen, dem »Ereigniss« und der Hochschule etwas näher zu treten. Der Hirtenbrief eines Bischofs *in partibus infidelium*, welcher in der Kölnischen Zeitung stand, ist so naiv geschrieben, dass man jetzt mit ziemlicher Gewissheit sagen kann, was die Hochschule eigentlich bezweckt hat mit der Ausgrabung des Herakles. Auch die Gemeinschaft jener Kreise versteht die Reclame aus dem Grunde und weiss durch Finessen zu überraschen, die man ihr niemals zugetraut hätte. Hier ein kleines aber sehr hübsches Beispiel. In der Kölnischen Zeitung heisst es: der Kronprinz habe die Wiederholung des Oratoriums gewünscht, die Berliner Zeitungen berichteten dagegen, die Anregung sei vom Herrn Dr. Eduard Lasker ausgegangen. Ist das nicht bezeichnend?« (Musik. Wochenblatt vom 1. Jan. 1875 S. 8.) Allerdings bezeichnend, nämlich als buchstäbliche Wahrheit. Die zweite Aufführung geschah auf Anregung Lasker's, die dritte im weissen Saale auf Anregung des kronprinzlichen Hofes. Die Reclame-Finessen bleiben nach wie vor Verlagseigenthum des Herrn Tappert und seiner Partei, und bezeichnend ist auch noch dieses, dass er ankündigt eine Aufführung beurtheilen zu wollen, welche er nicht gehört hat. Hierzu freuen wir uns ebenso sehr, wie Herr Rich. Wagner, welcher in einer Zuschrift an Herrn Fritzsch sagt: »Ich muss gestehen, dass ich bei der Durchsicht Ihres freundlichst mir zugesandten Wochenblattes gemeiniglich erst dann froh aufathme, wenn ich darin einen Brief Ihres vortrefflichen Mitarbeiters W. Tappert aus Berlin wahrnehme. Da geht mir das Herz auf. Ich treffe da auf die einzig richtige Behandlung der, unsre heutige Kultur so merkwürdig charakterisirenden, Fragen und Interessen der jetzt so wunderlich sich ausbreitenden ‚musikalischen' Oeffentlichkeit. Es ist hierbei wahrlich nichts eigentlich ernst zu nehmen.« (Musik. Wochenblatt vom 8. Jan. 1875 S. 18.) Es fällt uns auch garnicht ein Herrn Tappert ernst zu nehmen.

✱ Die Berliner Musikzeitung »Echo« ist mit dem neuen Jahre wieder in Verlag und Redaction der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung zurückgegangen. Im vorigen Jahre erschien dieselbe bei Oppenheim unter Redaction von Dr. Langhans, welcher damals seine Thätigkeit mit der Versicherung anfing, die Zeitung erscheine jetzt »unter künstlerisch günstigen Auspicien, insofern sie in den Besitz eines dem Musikalienhandel ferne stehenden Verlegers übergegangen ist, mithin eine objectivere Haltung verspricht als bisher in ihrer Abhängigkeit von einem Musikverleger«. Die neue Redaction, indem sie in ihrer Ansprache an die Leser auf diese Worte Bezug nimmt, bemerkt mit Recht, dass durch derartige Versicherungen sich noch kein fester Leser- und Mitarbeiterkreis sammelt, welcher den Bestand eines Blattes sichert. Als wir seiner Zeit die angeführten Worte lasen, haben wir uns gewundert, dass Herr Langhans es zweckdienlich fand, seine redactionelle Thätigkeit mit einer Beleidigung der Musikverleger zu beginnen. Schon damals schien uns, dass dieses auf einen Unerfahrenen deutete, der gern grosse Dinge ausführen möchte, aber es nicht anzufangen weiss. Ein baldiges Ende war vorauszusehen; zum Unglück muss die Herakles-Aufführung der bösen »Hochschule« noch hinzukommen. Die Behauptung, dass es für die sachliche Haltung (dies soll das Wort »objectiv« doch wohl bedeuten) eines Blattes von wesentlichem Belang sei, ob es bei einem Musikverleger, oder bei einem Buchhändler erscheine, ist eine einfache Beleidigung des Standes der Musikverleger, so gänzlich grundlos stellt sie sich dar, wenn man über die Sache ein wenig nachdenkt und die nöthige Erfahrung besitzt. Fachorgane haben ihrer Natur nach ein beschränktes Publikum und eine Hauptbedingung ihrer Existenz ist, dieses zu finden. Der natürliche Vermittler ist dabei von jeher derjenige Gewerbtreibende gewesen, welcher das betreffende Gebiet geschäftsmässig bebaut. Er allein ist im Stande, für die Existenz eines Organs dauernd aufzukommen. Es ist daher ganz richtig, dass Musikverleger ihre Zeitung nach Möglichkeit geschäftlich verwerthen, ja sie würden Tadel verdienen, wenn sie es nicht thäten; die richtige Grenze hierin wird ein anständiger Mann leicht einhalten. Wir haben uns über diesen durch viele Jahre sanctionirten Gebrauch nicht zu beklagen; es sind ganz andere Stellen, wo uns der Schuh drückt. Man denke nur einmal, dass statt eines Musikverlegers ein vermögender Kunstmäcen die Kosten einer solchen Zeitung bestritte — welch ein Monstrum würde im Laufe der Jahre daraus entstehen! sie würde endlich in Launen aufgehen und der Zeit absterben. Das Eigenthum eines Musikverlegers dagegen ist sicher, der Kunst der Gegenwart sich nicht zu entfremden, und das ist und bleibt die allererste Aufgabe einer in kurzen Fristen erscheinenden Zeitschrift. Um mit diesem Zustande zufrieden sein zu können, muss man sich allerdings nicht Utopien hingeben und der Zeitung Aufgaben stellen, die sie nicht erfüllen kann. Herrn Langhans' Worte und kritische Irrfahrten werden nur verständlich, wenn man annimmt, er habe sich in der Täuschung gewiegt, mit seinem Organ grosse entscheidende Thaten auszuführen, Kunstinstitute zu werfen oder zu reformiren und der Musik seines Geschmackes an Ort und Stelle ein besseres Fundament zu geben; die Art wie Wagner über die ihm gewordene Einladung zum Mitarbeiten spricht, lässt schon so etwas vermuthen. Ein solcher Feldzug musste enden wie er geendet hat, leid thut uns nur, dass einige Bekannte (vielleicht auch nicht ganz »objectiven« Gemüths) vorübergehend auf den Leim gegangen sind. Die gegenwärtige Redaction des »Echo« hält nicht viel von der »Objectivität«, und wir stimmen ihr darin bei, dass diese meistens auf Selbsttäuschung beruht. »Und wir zögern nicht hinzuzufügen, dass wir rüstig an dem Parteileben im Kunstgebiete Theil zu nehmen gewillt sind.« Wir sind überzeugt im Sinne der Redaction des »Echo« zu reden, wenn wir hinzusetzen: »mit Anstand und im Ton der Urbanität«; denn nicht die musikalische Parteiung ist unser Uebel, sondern der pöbelhafte Ton, welcher in gewissen Kreisen nachgerade guter Ton geworden ist. Dieser Ton entfremdet mehr, als alle noch so tiefgehende Meinungsverschiedenheit.

✱ Herr E. W. Fritzsch, Musikverleger und Redacteur des »Musikalischen Wochenblattes«, findet sich bewogen, unserer Zeitung seine fortdauernde Aufmerksamkeit zu schenken. Indem er seinen Lesern den Wechsel in der Redaction der Allg. Mus. Zeitung erzählt, setzt er hinzu: »Gebessert ist mit diesem Wechsel wenig«. Als eine Combination von Parteimann Musikhändler und Musikzeitungsherausgeber muss Herr Fritzsch natürlich am besten wissen, was der Musik frommt und wodurch Dinge in ihr gebessert werden können. Aber warum so undeutlich? Da das Gefühl für Anstand ihm nicht im Wege steht, so könnten obige Worte immerhin folgende Fassung erhalten: »Durch diese Redactionsänderung ist in der Sache nicht nur nichts gebessert, sondern eher verschlechtert, denn der Zeitpunkt, wo die Allg. Mus. Zeitung zu erscheinen aufhören und damit ein sehnlicher Wunsch von mir in Erfüllung gehen wird, ist leider abermals in weitere Ferne gerückt.« Und ich würde dann in der Lage sein, dem noch bestätigend hinzufügen zu können, dass jener Herzenswunsch augenblicklich wirklich sehr wenig Aussicht hat erfüllt zu werden. *Chr.*



ANZEIGER.

[10] **Für Concertinstitute.**

Mendelssohn's Werke.

Ouverture zur Oper: die Hochzeit des Camacho. Op. 10. in E.

Partitur n. 3 Mark 30 Pf. Stimmen n. 4 Mark 20 Pf.
Arrangement für Pianoforte zu 4 Händen 2 Mark.
Arrangement für Pianoforte zu 2 Händen 1 Mark 50 Pf.

Diese Ouverture, welche bisher nur im Arrangement für Pianoforte bekannt war und jetzt zum ersten Male in Partitur und Orchesterstimmen veröffentlicht wird, ist ein Jugendwerk Mendelssohns vom Jahre 1825, dem freilich schon im nächsten Jahre die zum Sommernachtstraum folgte; sie stammt folglich aus einer Periode des Componisten, in welcher er mit Riesenschritten vollendeter Meisterschaft entgegenging und sie darf daher in ihrer Originalgestalt in einer Gesammtausgabe seiner Werke nicht fehlen. Durch ihre überaus heiter-festliche Stimmung, durch die frischen charakteristischen Motive und eine glänzende Instrumentirung kann sie auf allgemeinen Beifall Anspruch machen und wird allen Concertinstituten eine willkommene Erscheinung sein.

Leipzig, d. 8. Januar 1875. **Breitkopf & Härtel.**

---

[11] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Schottische Lieder

aus älterer und neuerer Zeit
für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte.
Unter Mitwirkung von Ludwig Stark
herausgegeben von

CARL und ALFONS KISSNER.

Drei Hefte à 2 Mk. netto.

Hornist und Musketier.

Gedicht von G. Schmidt(?)
für
Bariton oder **Bass**
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von

KARL APPEL.

(Deutscher und englischer Text.)
Op. 42.
Preis 2 Mark.

Präludium für die Orgel

von
Joh. Seb. Bach.
Für grosses Orchester bearbeitet von
Bernh. Scholz.
Partitur Pr. 8 Mark. Stimmen Pr. 7 Mark.

---

[12] Im Verlage von *F. E. C. Leuckart* in Leipzig erschien soeben:

Robert Franz

und das

deutsche Volks- und Kirchenlied

von

August Saran

mit Notenbeilagen, enthaltend: **Sechs Choräle für gemischten Chor** und sechs **altdeutsche Lieder für eine Singstimme** mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von
Robert Franz.
Elegant geheftet. Preis: 5 Mk.

---

[13]

Mendelssohn's Werke.

Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.
Bis jetzt sind erschienen:

Sämmtliche **Lieder** für 1 Singst. mit Pfte.-Begleitung.	M.	13. —
Pianoforte-Werke. Band I.	»	9. —
Pianoforte-Werke. Band II.	»	8. —
Sämmtliche **Pianoforte-Werke** zu 4 Händen	»	3. 30.
Sämmtliche **Pianoforte-Trios.** Partitur und Stimmen	M.	9. 30.
Sämmtliche **Pianoforte-Quartette.** Partitur u. Stimmen	»	16. —
Sämmtliche **Streich-Quartette.** Part. M. 13. — St.	»	20. —
Sämmtliche **Streich-Quintette.** Part. » 5. 40. St.	»	8. 10.
Octett für Streichinstrumente. Part. » 3. 90. St.	»	6. 30.
Ouverturen. 1. Hochzeit d. Camacho. Part. M. 3. 30. St.	M.	4. 20.
2. Sommernachtstraum. Part. » 4. 20. St.	»	4. 80.

Die vollständigen Bände sind auch elegant gebunden zu haben. Preis der Einbanddecke 2 Mark.

Wir werden mit den Publicationen in rascher gleichmässiger Folge fortfahren, so dass die Ausgabe in 3½ Jahren vollendet sein wird.

Leipzig, 2. Januar 1875. **Breitkopf & Härtel.**

---

[14] In meinem Verlage ist erschienen:

ROMANZE

für
Violine
mit Begleitung des Orchesters
componirt
und Herrn Professor Joseph Joachim gewidmet
von

RICHARD BARTH.

Op. 3.

Partitur. Pr. 3 Mk.
Stimmen. Pr. 3 Mk.
Mit Pianoforte. Pr. 2½ Mk.

Leipzig und Winterthur.
J. Rieter-Biedermann.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. Januar 1875. **Nr. 4.** X. Jahrgang

Ueber den Clavierfingersatz der Tonleitern und gebrochenen Accorde.

Von **W. Oppel.**

Der geneigte Leser fürchte nicht, dass ich ihm etwa auseinandersetzen wolle, mit welchem Fingersatze er die in der Ueberschrift genannten Tonfiguren spielen solle. Ich überlasse dies den Clavierschulen und den Lehrern, und denke, es ist im Allgemeinen auch kein Zweifel darüber. Meine Worte richten sich an die Verfasser solcher Schulen und an die Lehrer, um sie, wie ich glaube, auf eine Versäumniss aufmerksam zu machen. Es soll bei allem Unterrichte keine Gelegenheit ausser Acht gelassen werden, den Schüler an das Selbstdenken, Selbstfinden und richtige Erkennen zu gewöhnen. Clavierschulen und Lehrer verfahren nun zumeist so, dass sie dem Schüler den Fingersatz für jede Tonleiter, für jeden gebrochenen Accord direct geben, beziehungsweise hinschreiben. Mich dünkt, man sollte das nicht thun. Der Lernende kann hier sehr Vieles selbst finden. Hat er das Mittel des Unter- und Uebersetzens durch einige Vorübungen kennen gelernt und es gilt nun, die Tonleiter C-dur durch eine Octave zu spielen, so wird er es natürlich finden, dass auf die beiden äussersten Tasten auch die äussersten Finger kommen, und dann ist vernünftiger Weise kein anderer Fingersatz möglich, als der übliche. Es werde dabei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die Fingerordnung für die Rechte aufwärts dieselbe ist, wie für die Linke abwärts und umgekehrt, wie dies der Einrichtung der Hand entspricht. Handelt es sich nun weiter darum, die Tonleiter durch mehrere Octaven zu spielen, so wird dies am leichtesten sein, wenn wir möglichst gleichen Fingersatz für alle Octaven haben. Ist nun die Hauptregel: »Nur der Daumen setzt unter, und zwar nur unter den zweiten, dritten und vierten Finger; — nur diese drei langen Finger setzen über, und nur über den Daumen« festgestellt, so ergiebt sich abermals der Fingersatz von selbst. Nun soll der Schüler aber nicht als Hauptsache merken, dass der Daumen der Rechten auf *C* und *F* kommt, sondern: »Der Daumen fängt an und setzt abwechselnd nach dem dritten und vierten Finger unter.« Hiernach bestimmt sich der Lernende selbst den Fingersatz für acht weitere Tonleitern: G-, D-, A- und E-dur und -moll, sowie für die Rechte in H- und die Linke in F-dur und -moll. Eine weitere Regel lautet nun: »Der Daumen und kleine Finger sind wegen ihrer Kürze nicht zum Gebrauche auf Obertasten geeignet.« Hieraus entsteht folgendes Raisonnement für die Linke in H: »Fange ich wie gewöhnlich mit dem fünften an, so erhalte ich den Daumen auf *fis*, was nicht angeht. Ich kann auf *fis* aber auch den zweiten oder dritten nicht brauchen, wei sonst immer der erste auf eine Obertaste käme; den vierte kann ich auf *fis* nur haben, indem ich mit demselben vierte auf *h* anfange, *ergo* etc.« Ebenso logisch setzt sich der Fingersatz für die Rechte in *F* fest. Nach unserer zuletzt gehabte Regel bedürfen wir eines neuen Fingersatzes für alle Tonleitern, welche mit Obertasten beginnen. Derselbe ordnet sic nach folgenden drei Regeln mit grösster Bestimmtheit: a) Di Stelle des Daumens ist maassgebend für den ganzen Fingersatz. Deshalb suchen wir die Fingerordnung für die Recht aufwärts, für die Linke abwärts*); in der anderen Richtung kommen auf dieselben Tasten dieselben Finger. b) Komm in der Tonleiter zwischen zwei Obertasten eine Untertast vor — also z. B. *h* zwischen *ais* und *cis*, *c* zwischen *b* un *des* — so erhält diese mit beiden Händen den Daumen. c) De Bau der Hand weist dem Daumen der Rechten naturgemäss de tiefsten, dem der Linken den höchsten Platz auf der Tastatu an: d. h. spiele ich eine und dieselbe Reihe Untertasten mi beiden Händen, so wird die Rechte den Daumen auf die tiefste die Linke wird ihn auf die höchste derselben setzen. Und s gilt es auch für unsere Tonleitern: Liegen zwischen zwei Obertasten mehrere Untertasten (z. B. wie in B-dur zwischen *es* und *b* die Untertasten *f*, *g* und *a*), so nimmt der Daumen der Rechten die tiefste, der der Linken die höchste derselben. Hiermit ergiebt sich der Fingersatz für die fünf betreffenden Dur-Tonleitern, so wie für die Moll-Tonleitern in der sogenannten harmonischen Weise. Eine einzige Ausnahme für die linke Hand in Es-moll ergiebt sich als Nothwendigkeit von selbst.**) Da bei der melodischen Weise der Schüler im Auf- oder Absteigen verschiedene Töne zu spielen hat, so kann er es nicht unnatürlich finden, wenn er dazu auch zuweilen verschiedenen Fingersatz gebraucht. Und so lasse ich denn z. B. die Tonleiter Fis-moll aufwärts mit der Rechten so:

2	3	1	2	3	4	1	2
fis	*gis*	*a*	*h*	*cis*	*dis*	*eis*	*fis*

abwärts aber so:

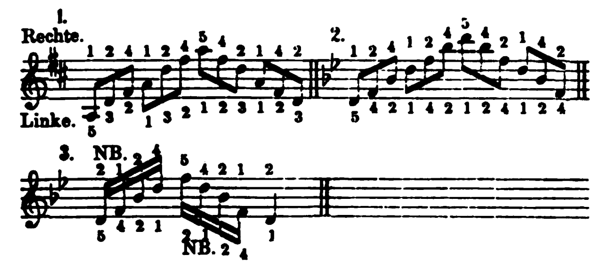
3	2	1	3	2	1	4	3
fis	*e*	*d*	*cis*	*h*	*a*	*gis*	*fis*

*) Warum? So wie in der Tonleiter keine Tonstufe fehlt, so wird naturgemäss auch kein Finger ausgelassen. Ich kann also mit der Rechten abwärts und mit der Linken aufwärts den Daumen nur gebrauchen, wenn ich zuvor den zweiten hatte, kann also den Platz des Daumens nicht vorher festsetzen. In der anderen Richtung dagegen kann ich den Daumen nach Belieben unter den zweiten, dritten oder vierten untersetzen.
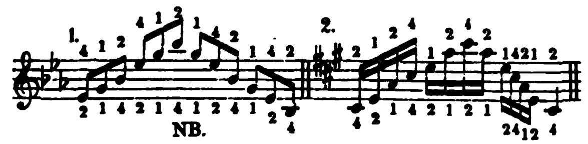
**) Auch für B-moll ist für beide Hände eine Ausnahme nicht absolut nöthig, aber empfehlenswerth, um nicht den Daumen dreimal in einer Octave und den vierten Finger gar nicht zu verwenden.

spielen: ich halte dies für besser, als einen weniger natürlichen und deswegen schwierigeren Fingersatz nur deswegen anzuwenden, um ungleiche Töne mit gleichen Fingern zu spielen. Halten wir die obigen Grundsätze fest, so bleiben nur B- und Es-moll für die Linke mit selbstverständlichen Ausnahmen übrig.

Aehnlich, wie bei den Tonleitern, lassen sich auch bei gebrochenen Accorden Grundsätze und Regeln aufstellen, welche dem denkenden Schüler das Selbstfinden ermöglichen. Um nicht zu weitschweifig zu werden, beschränke ich mich auf den Dreiklang und seine Umkehrungen und zwar in der schwierigeren Weise, welche den Umfang einer Octave überschreitet. Die hier geltenden Regeln sind folgende: a) Ist für die rechte Hand der höchste und für die linke der tiefste Ton eine Untertaste, so kommt auf beide der kleine Finger. b) Diesem zunächst kommt, wenn nur eine Tonstufe dazwischen liegt, der vierte Finger; wenn zwei dazwischen liegen, der dritte. Im Uebrigen wird stets der zweite und erste verwendet. Ich gebe hier drei Beispiele:



Wir sehen, wie hier die verschiedensten Fälle unter dieselben Regeln fallen. Allerdings geben diese für die beiden in Beispiel 3 mit NB. bezeichneten Finger keinen Anhaltspunkt; allein in diesen und ähnlichen Fällen ist es auch in der That einerlei, ob man den zweiten oder dritten nimmt — die Mühe, den vierten zu nehmen, wird sich Niemand machen. — Es bleiben uns aber noch die Fälle, wobei die oben erwähnten Endnoten Obertasten sind. Hier tritt genau dieselbe Regel ein, welche wir bei den Tonleitern hatten: Der Daumen wird maassgebend und er kommt mit der Rechten auf die tiefste, mit der Linken auf die höchste Untertaste; auf seine Octave kommt der kleine Finger und von diesem aus ordnet sich der Fingersatz nach der oben unter b. gegebenen Regel. Beispiele:



Im Beispiel 1 war der Ton *g* maassgebend; für die rechte Hand das tiefe, für die linke das hohe; seine Octave erhält zur Aufsuchung des Fingersatzes den fünften, wonach sich der vierte bestimmte. Im Beispiele selbst tritt an die Stelle des fünften wieder der erste, weil der Griff weiter geht. Bei NB. kann man statt des vierten ebenso gut den dritten oder zweiten nehmen, wie dies bei den Endtönen oft sein wird.

Besteht ein Accordgriff aus lauter Obertasten, so wird er natürlich behandelt, als wären es lauter Untertasten. Will man bei Griffen wie: *a cis e a* etc. mit Rücksicht auf kurze Finger oder kleine Hände der Linken den dritten auf *cis* gestatten — was bei Kindern oft nöthig sein wird —, so gehört dies in das Gebiet der Ausnahmen aus besonderem Grunde.

Der Verein für classische Kirchenmusik in Stuttgart.

(Schluss.)

Die eigentliche Seele des Vereins ist sein Musikdirector. Faisst's umfassende Bekanntschaft mit der älteren Musik nach allen ihren Richtungen, sein feines Verständniss dafür, sein entschiedenes Directionstalent befähigen ihn zu seiner Aufgabe in einem selten vorkommenden Grade. Wie sorgfältig der Chor für jede Production einstudirt ist, wird sogleich fühlbar an seiner Sicherheit, an der reinen Intonation, an der deutlichen Aussprache und richtigen Declamation der Texte. Aber ein zweites, nicht hoch genug anzuschlagendes Verdienst erwarb sich Faisst durch Herstellung der Orgelstimme zu Bach'schen und Händel'schen Werken. Wie sich von selbst versteht, werden diese Werke genau nach den Originalpartituren gegeben. In der Partitur ist jedoch die unbedingt nöthige Orgelstimme nur in Andeutungen, nicht in Ausführung vorhanden, und die Ausführung verlangt nicht etwa blos die Umsetzung einer Bass-Bezifferung in Noten und Accorde, sondern meist (namentlich wenn zu einer Arie lediglich der Bass oder ausser diesem nur ein obligates Instrument geschrieben ist) eine melodiöse und polyphonale Behandlung, welche im Geiste des betreffenden Tonstückes gehalten sein muss. Der Bearbeiter muss also in diesen Geist völlig eingedrungen sein, muss die Gewohnheiten des Meisters da, wo sie erkennbar hervortreten, genau studirt haben und mit strenger Pietät jede fremdartig erscheinende Zuthat vermeiden. Die Aufgabe ist so schwierig, dass selbst ein Mendelssohn (bei seiner allerdings sehr eilig während eines Aufenthaltes in London geschriebenen Orgelbearbeitung zu Händel's »Israel in Egypten«) sie nicht befriedigend gelöst hat, wie eine im zweiten Bande der »Jahrbücher für musikalische Wissenschaft« gedruckte Abhandlung Chrysander's überzeugend nachweist. Faisst's Orgelstimmen sind in ihrer Art Meisterstücke und ihre Veröffentlichung wäre im Interesse anderer Vereine, welche über eine Orgel verfügen können, sehr zu wünschen. Freilich muss anderwärts oft auf die Orgel ganz verzichtet werden. Man greift dann zu jenen Bearbeitungen, welche die ausfüllende Orgel durch zugesetzte Blasinstrumente ersetzen sollen. Allein von wirklichem Ersatz kann dabei gar nicht die Rede sein, am wenigsten wo es sich um Kraftentwickelung handelt, und jedenfalls wird die ursprüngliche Färbung der Composition wesentlich verändert. Die instrumentale Bearbeitung der Bach'schen Matthäuspassion hat R. Franz mit redlichstem Wollen vorgenommen und in der Ueberzeugung, ganz im Sinne Bach's zu verfahren; dennoch ist aus der vermeintlichen Ergänzung eine Uebermalung geworden. Wer Händel's »Messias« nur in der Mozart'schen Bearbeitung gehört hat, kennt den echten »Messias« nicht; der Unterschied ist weit grösser, als man ohne eigene Erfahrung glauben möchte: der mächtige Glanz, den die Orgel auf die Hauptchöre wirft, ist durch keine Orchesterverstärkung zu erreichen, und im Hallelujah kommen Händel's Trompeten zur rechten Geltung erst nach Wegfall der Mozart'schen Posaunen.

Die Vereinsproductionen haben auch in dem ausserhalb des Vereins stehenden Publikum den Sinn für ernste Musik geweckt und genährt. Bei den grösseren Aufführungen ist die geräumige Stiftskirche stets überfüllt, am meisten an den Charfreitagen. Seit einer Reihe von Jahren wird nämlich am Charfreitagsabend eine Passionsmusik aufgeführt, entweder eine der beiden Bach'schen oder die schon erwähnte Händel'sche. Da Bach's Matthäus-Passion für einen Abend zu lang ist, müssen (wie in anderen Städten auch) einzelne Arien weggelassen werden: man wechselt aber in den Auslassungen ab, so dass nach und nach die sämmtlichen Arien an die Reihe kommen. Nur einmal, im Jahre 1868, wurde das Werk in aller Voll-

Digitized by Google

ständigkeit gegeben, jedoch unter Vertheilung auf zwei Abende; der Gründonnerstag brachte den ersten Theil, der Charfreitag den zweiten. Indess war doch zu fühlen, dass durch Aufhebung der Einheit die Gesammtwirkung litt, und man hat den Versuch bis jetzt nicht wiederholt.

Jene Charfreitagsaufführungen werden von einem Theil des Publikums mehr zu religiöser als zu musikalischer Erbauung besucht. Es liegt darin wieder ein Beweis, dass das Rührende und Ergreifende einer solchen Musik auch von Solchen tief empfunden werden kann, welche wenig oder keine Einsicht in den musikalischen Kunstbau haben. Es finden sich sogar Landleute aus der Umgegend ein und harren mit andächtiger Aufmerksamkeit bis zu Ende aus.

Durch den schon im Namen ausgesprochenen kirchlichen Charakter des Vereins sieht sich dieser aber auch öfters in der Wahl seiner Aufführungsstoffe behindert, namentlich in Bezug auf Händel'sche Werke. Er würde es nicht durchsetzen können, selbst ein auf der biblischen Geschichte ruhendes Oratorium Händel's in die Kirche zu bringen, wenn — wie dies ja häufig vorkommt — der Dichter des Textes eine Liebesepisode eingeflochten hat, und ein »Herakles« oder »Alexanderfest« wäre dort natürlich von vornherein unmöglich. Zwar bliebe dem Verein unbenommen, ein den Vertretern strengster Kirchenwürde bedenkliches Oratorium in den Concertsaal zu verlegen oder ein dem Heidenthum entnommenes als Extra-Concert zu geben. Allein Stuttgart besitzt keinen mit einer Orgel ausgestatteten Concertsaal. Als im Januar 1866 strenge Kälte verbot, das vorbereitete Oratorium »Samson« in der (obschon heizbaren) Stiftskirche zur Aufführung zu bringen, wählte man den Saal des Königsbaus und benutzte dort neben Orchester und Flügel ein gutes Harmonium; doch erwies sich dieses, wie man vorausgewusst hatte, bei den Chören viel zu schwach. Von dem englischen Brauch, nach welchem in einem grossen Concertsaal eine Orgel als selbstverständlich gilt, sind wir in Deutschland noch weit entfernt; sie wäre ja auch Luxus, wo Concertinstitute selten sich Händel's oder eines anderen Alten erinnern! Hinter der Opernbühne freilich darf sie durchaus nicht fehlen.

Die jüngste Aufführung der „Hugenotten" in der grossen Oper zu Paris.

(Nach Lagenevais.)

In einer zu Gunsten der Elsass-Lothringer von der grossen Oper gegebenen Vorstellung hat kürzlich Mde. Adelina Patti die Valentine in den »Hugenotten« gesungen. Die blosse Ankündigung dieses Ereignisses hatte seit einer Woche die ganze Pariser Dilettantenschaft in Aufregung gebracht. Die Neugierde ist es, die die Welt lenkt, und einmal auf diese Spur gebracht, bezahlen wir selbst unsere Täuschungen mit Gold. Ein Talent, welcher Art es auch sei, bewegt sich in seiner Sphäre; es trägt sein Maass und seine Bedingungen in sich, das Hübsche, Liebliche ist noch keineswegs das Schöne. Indessen so weit reicht der Wahn des Erfolges, der Zauber, der sich an gewisse Persönlichkeiten knüpft, dass sich stets auf ihrem Wege wackere Leute finden, die sie aufmuntern, beklatschen, ihren abenteuerlichsten Wagnissen Beifall spenden, und dass das Publikum betroffen, berückt und überwältigt durch diese Stürme von Bravos, diese Lawinen von Riesen-Bouquets und alle jene extravaganten Demonstrationen, die an den Fanatismus der indischen Fakirs erinnern, welche sich von dem Triumphwagen ihres Götzen zermalmen lassen. — dass das gute, stets tributpflichtige und zum Gnadenspenden bereite Publikum nach Art des Kämmerlings Polonius ausruft: »Ihr »sagtet uns, das sei eine Nachtigall; doch nein, ihr täuscht »euch, es ist ja ein Adler!«

Mit Entzücken von dem ganzen Hause bei ihrem Eintritte auf die Scene im zweiten Acte empfangen, grüsste zuerst Mme. Patti die Zuschauer, dann die Königin von Navarra, und Valentine de St. Bris begann ihr Spiel. Ihre Aussprache ist gut, die Worte kommen bestimmt und klar heraus; nur hin und wieder einige Fehler der Prosodie, ein Luxus mit stummen *e*, worüber sich einem Vaugelas das Haar sträuben würde, doch ohne Italianismen, eher möchte man den kosmopolitischen Accent der französisch sprechenden Russen oder Wiener erkennen. Obgleich voll von Nüancen ging der erste Dialog mit der Königin doch unbemerkt vorüber. Dann das Finale mit jener schwungvollen Phrase, mit der einst Mlle. Salion das Haus hinriss; es war dies für die Tragödin die erste Gelegenheit sich zu zeigen, die sie aber nicht benutzte. Im dritten Acte dieselbe Enttäuschung aller derjenigen, welche auf die schönen Effecte des Recitativs: »Welch' ein Schreck! ach, ich halte mich aufrecht noch kaum« rechnen zu können glaubten. Diese sublime Phrase von so überwältigender Spannweite wird ohne Pathos und überdies ohne Bedeutung wiedergegeben. Wir gelangen hiermit zu derjenigen Bezeichnung, in der die Art und Weise zusammengefasst ist, auf welche Mme. Patti die Partie der Valentine giebt. Es fehlt ihr hierbei absolut an Bedeutung. Ausser in denjenigen Stellen, wo die Virtuosin allein im Spiele ist, wie in dem Duo mit Marcell, wobei sie ihr glanzvolles Organ, und dies vielleicht mit mehr Pracht als Stil entfaltet, sieht man sie unruhig, ohne ernstliches Resultat aufgeregt; ihre matten und ruckweisen Gesten wirken nicht über die Lampen hinaus. Es scheint, als ob diese gewaltige Musik und das grosse Drama sie erstickten; sie benimmt sich dabei, wie der Vogel, der in seinem Käfig hin und her hüpft, mit den Flügeln schlägt und, des Ankämpfens müde, sich für seine Gefangenschaft durch artiges Gezwitscher schadlos hält.

Man mag sagen, was man will, in die grosse französische Oper lässt sich nicht so flüchtigen Fusses eintreten, man bedarf, um durch fünf Acte diese wuchtigen Conceptionen eines lyrischen Genies zu tragen, einer besonderen Heranbildung, eines Verständnisses der Bühne, eines Geschickes, welche Eigenschaften die noch so perlenden Triller und der schönste *canto spianato* nicht zu ersetzen vermögen; es ist dazu vor allem jener Sinn für das Ideale, jene tiefe Kenntniss des Stils und der Leidenschaft nothwendig, welche die wahre grosse Künstlerin von der blossen Virtuosin unterscheiden. Die Amerikaner, die Russen, die Engländer mögen hierin sich täuschen, sie mögen eine Luzia mit einer Donna Anna, eine Valentine mit einer Violetta verwechseln; allein bei uns in Paris herrschen andere Ansichten, und ich gestehe, dass ich nicht darüber ungehalten bin, von Zeit zu Zeit jene blendenden Meteore ein wenig vor dem Glanze unserer Scene erbleichen zu sehen. Es lässt sich daraus eine Lehre ziehen, wodurch das Verdienst der bei uns gebildeten Künstler, die sich, wie wir hoffen, durch diese etlichen Darstellungen der Mme. Patti in der Oper nicht entmuthigen lassen, nur hervorgehoben wird. Abgesehen von Cornélie Salion, welche von der ersten Aufführung an und sogar noch unter den Augen des Meisters das Urbild seiner Schöpfung feststellte, producirten sich vor uns als Valentinen die Cruvelli mit dem hochtragischen Schwunge im Duo, die Rosine Stoltz, ein diabolisches Temperament mit dem Blitzen einer leuchtenden Stimme: mögen diejenigen, welche sie gehört haben, sich der tiefen Töne des grossartigen Adagios à la Mozart im dritten Acte erinnern und Vergleiche anstellen. Alle diese waren mehr werth als die Patti in der Rolle der Valentine, indem sie wenigstens dieselbe mit charakteristischen Zügen ausstatteten und ihr dramatisches Leben einhauchten. Wahr ist, dass sie nicht so theuer waren: 6000 Francs für

Digitized by Google

die Vorstellung, das ist stark, wie sich Olivier de Jalin ausdrückt, den wir bald in der Comédie-française wiedersehen werden.

Als im vergangenen Jahre der Schah von Persien seine Bewunderung in Ansehung einer jungen Dame ausdrücken wollte, sagte er zu ihrem Vater: »Deine Tochter ist kostbar, sie ist »3000 Tomans werth!« Es ist heutzutage anzunehmen, dass auch das Publikum nicht anders urtheilt. Wie sollte das nicht schön sein, was doch so theuer ist? — und im Verhältnisse hiernach regeln sich die Beifallsbezeugungen und Ovationen. Wir werden sehen, dass bei dem nächsten Wiederauftreten der Mme. Nilsson als Ophelia der Enthusiasmus um die Hälfte schwächer sein wird, denn das Talent der Patti gilt 6000 Fr., jenes der Nilsson aber — so scheint es — nur 3000 Fr.! Ungeachtet des heiligen Zornes, der uns gegen das Regime der »Sterne«, dieser wirklichen Vernichter jedes dramatischen Ensembles erfüllt, freuen wir uns doch über diesen Versuch, vor allem weil ein »Stern«, wenn er sich unter solchen Umständen producirt, nur seine Zauberkraft compromittiren kann, dann weil diese Festvorstellungen das Gute haben, dass die gewöhnliche Truppe zum Wettkampfe angeregt wird, sich zusammennimmt und gegenüber der oder des Fremden die Ehre des Hauses hoch zu halten sich bestrebt.

Uebrigens ist diese Vorstellung der »Hugenotten« ausgezeichnet gut von Statten gegangen; das Orchester und die Chöre wurden ihren Aufgaben gerecht, die Sänger, eine seltene Erscheinung, waren bei der Sache. Herr Belval litt nicht mehr an jenem Ueberschnappen der Stimme, das ihm in »Robert der Teufel« einen so garstigen Streich gespielt hatte und seine Tochter Mlle. Marie Belval führte in brillanter Weise jene wundervolle Cavatine aus, wo sich alle Verzierungen des Renaissance-Stils in tausenderlei Blüthenknospen kundgeben. Zudem steht ihr die beschauliche Rolle der Margarethe von Navarra besser, als die der Prinzessin Isabella. Es zeigte sich jedoch eine gewisse nervöse Tollkühnheit in der Art, wie sie durch ihre Vocalisen das Publikum herauszufordern schien, das nur um eine andere zu beklatschen gekommen war. Was Herrn Lasalle anbelangt, so ist dieser die genaue und getreue Reproduction des Herrn Faure; man kann sein Vorbild unmöglich genauer nachahmen. Zudem muss ich ihm das zu starke Manieriren, einen noch grösseren Fehler bei einem so bedeutenden Künstler, zum Vorwurfe machen. Fast möchte man sagen, es sei ihm wie Honig an den Lippen der Geschmack der Sclaven-Romanze haften geblieben. Es ist ihm nicht genug, den Nevers zu singen, er girrt ihn sogar. — Ueber die Partitur der »Hugenotten« braucht man Gott sei Dank nichts weiter zu sagen; es ist nicht nöthig den Hercules zu loben. Welche Musik und welch eine Dichtung! Hat man ein solches Kunstwerk vor sich, so kommen einem die Shakespeare'schen Rhapsodien, welche die Librettisten von heute zu Markt bringen, wie ein lächerlicher Traum vor. Die Dichtung der »Hugenotten« wäre schön selbst ohne die Musik von Meyerbeer; man setze an die Stelle der Musik Verse von Victor Hugo, und man wird auch dann ein Meisterwerk besitzen: es ist dies eben, wie wir bereits früher sagten, die Oper des Jahrhunderts. *L. v. St.*

Anzeigen und Beurtheilungen.
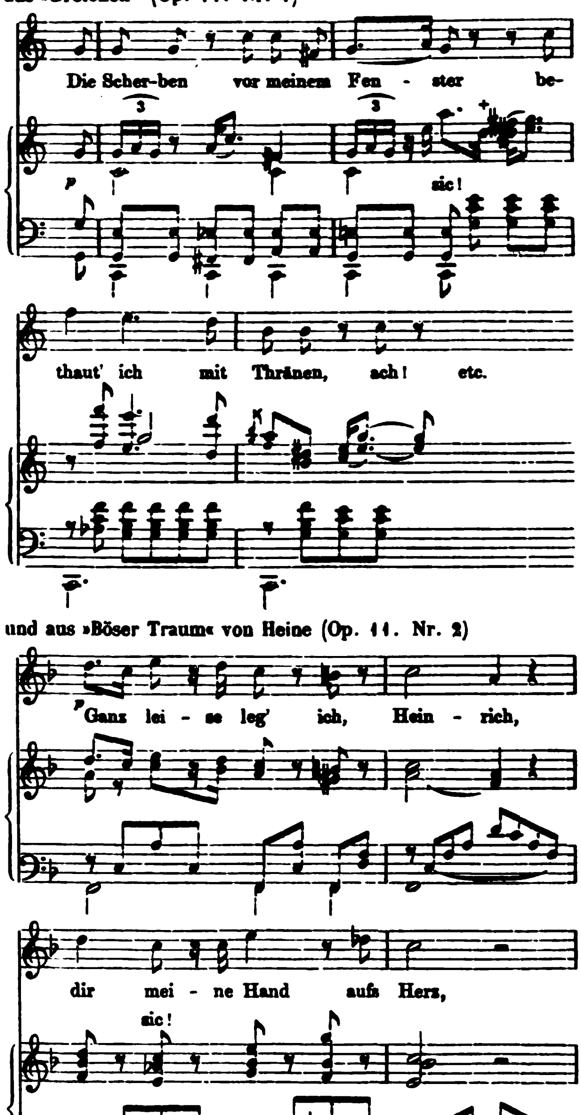
Carl August Fischer, Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10. Drittes Heft der Lieder. Berlin, Schlesinger. 2 Mk.

—— **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 11. Viertes Heft der Lieder. Ebendaselbst. 2½ Mk.

Carl August Fischer, Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 12. Fünftes Heft der Lieder. Berlin, Schlesinger. 2½ Mk.
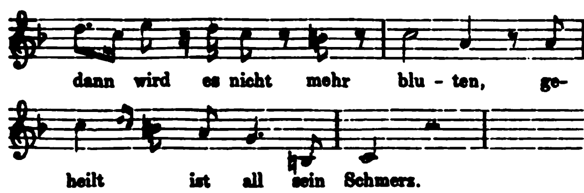
Wenn der Componist vorstehend benannter Lieder die Absicht gehabt hat, mit denselben die Bänkelgesangliteratur zu bereichern, so hat er diese völlig erreicht. Die Lieder werden in den niedrigsten musikalischen oder besser unmusikalischen Kreisen ihre Wirkung nicht verfehlen.

Es ist in der That erstaunlich, mit welcher Frivolität hier Goethe'sche, Heine'sche, Reinick'sche Texte persiflirt werden, und nur mit innigstem Schmerze sieht man den Componisten die unsaubere Hand an die rührende, tief ergreifende Erscheinung des »Gretchen vor der mater dolorosa« legen. — Für das Gesagte mögen zwei Notenbeispiele genügen, und zwar aus »Gretchen« (Op. 11. Nr. 1)



und aus »Böser Traum« von Heine (Op. 11. Nr. 2)

Digitized by Google



Wenn wir unser Urtheil in so schroffer Weise fixiren, so geschieht es in der Absicht, den heiligen Hain der Kunst von derartigen, verderbenhauchenden Giftpflanzen möglichst zu säubern und dem Aufschiessen neuer mit allen Kräften entgegenzutreten. Es giebt harmloses Unkraut, durch dessen Ausrodung man vielleicht gar der blühenden Wiese den reizenden Farbenschmelz nehmen würde, jene aber müssen mit der Wurzel ausgerissen werden, des Schadens wegen, den sie bei Unmündigen anrichten können.

A. L. Leidgebel, Sonate für das Pianoforte. Op. 40. Berlin, Schlesinger. 3 Mk.
—— **Capriccio** für zwei Pianos. Op. 39. Ebendas. 4 Mk.

In den beiden vorliegenden Werken finden sich wunderbarer Weise gute Gedanken unmittelbar neben gewöhnlichen, abgebrauchten Phrasen, so dass, bei der unverkennbaren Begabung des Verfassers, der Wunsch nahe liegt, derselbe möge unseren alten Meistern noch eingehenderes Studium widmen, als er es bisher gethan.

Der erste Satz der Sonate »*Allegro agitato*« $^3/_4$ hebt, abgesehen von einigen Schroffheiten in der Harmonisirung, gut an. Nach kurzem, eigentlich mehr rhythmischen, als melodischen ersten Thema erscheint das sinnige melodische zweite Thema, in welchem nur einige, oft wiederkehrende orthographische Fehler zu berichtigen wären, so z. B. muss S. 3 im viertletzten Takte statt *b* — *ais* geschrieben werden, im drittletzten statt *c* — *his* u. dgl. m. Die Durchführung ist im Verhältniss zu der Bedeutung der beiden Themen zu weit ausgesponnen und schweift in allzu entlegene Tonarten ab, wie denn überhaupt der erste Satz, der am meisten gearbeitete, als der am wenigsten gelungene erscheint.

Die besten Intentionen hat der Componist im *Adagio*, einem breiten, zweimal vom *Allegro* des letzten Satzes unterbrochenen Gesange. Ist eine solche Vorausnahme von Themen des folgenden Satzes auch nicht neu, so wirkt dieselbe hier doch überraschend und gut. Ebenso überrascht — in angenehmer Weise — ist man, in einem Nebenthema des letzten Satzes die zweite Hälfte des *Adagio*-Themas wiederzufinden. Im Ganzen macht die Sonate einen harmonischen, erfreulichen Eindruck und scheint überdies durch nicht allzugrosse Schwierigkeit geeignet, sich unter den passionirten Sonatenspielern Freunde zu erwerben.

Nicht ganz so gut steht es mit dem Capriccio für zwei Pianos (wie auf dem Titel steht; Pianoforte wäre wohl ein besserer Pluralis). Hier ist fast nur glänzende Hülle ohne Kern. Es ist eben Salonmusik. Die Themen sind nicht unschön oder trivial, aber doch seicht und unbedeutend, welche letztere Eigenschaft durch reichlich angehäuftes Passagenwerk nur spärlich verdeckt wird. Unser oben ausgesprochener Wunsch ist aber auch durch dies Werk angeregt worden und soll es uns freuen, in späteren Werken des Componisten die Beherzigung desselben zu erkennen. *E. C.*

Mendelssohn's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von J. Rietz. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

Die grosse Gesammtausgabe der Werke dieses Meisters schreitet ununterbrochen rüstig fort, wie man es von einer Verlagshandlung erwarten kann, welcher solche technische Mittel zu Gebote stehen. Im Jahre 1878 wird, der Ankündigung zufolge, Alles erschienen sein, und wir glauben gern, dass dieser Zeitpunkt eingehalten wird. Heute liegen von dieser mit solider Pracht ausgestatteten Edition folgende neue Nummern vor:

Aus **Serie 8**: Kammermusik für fünf und mehrere Saiteninstrumente, die beiden letzten Nummern

Nr. 20. Erstes Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Op. 18, in A. (Partitur 36 Seiten.)

Nr. 21. Zweites Quintett für dieselben Instrumente. Op. 87, in B. (Part. 29 Seiten.)

womit diese Serie vollständig ist, denn das andere dazu gehörige Werk, das Octett in Es, Op. 20, ist als Nr. 19 bereits früher erschienen.

Aus **Serie 9**, für Pianoforte und Saiteninstrumente, haben wir drei Novitäten erhalten, und zwar sehr interessante, nämlich als

Nr. 38, 39 und 40 die drei Quartette in C-moll, F-moll und H-moll für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell,

welche nicht nur ihrem musikalischen Gehalte nach, sondern namentlich auch als Op. 1, Op. 2 und Op. 3 unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Sie entstanden in den Jahren 1822, 1823 und 1824; die beiden ersten kamen bei Schlesinger in Berlin heraus, das dritte erschien bei Hofmeister in Leipzig. Auch noch eine andere Aeusserlichkeit an ihnen fesselt uns, die Dedicationen. Das erste Quartett ist dem Fürsten Anton Radziwill gewidmet, das zweite Mendelssohn's Lehrer Zelter, und das dritte J. W. von Goethe. Letzteres ist unter den zahllosen Dedicationen gewiss das einzige Werk dieser Gattung, welches dem grossen Manne zugeeignet wurde. Alle drei sind hier in einem mässigen Bande von 139 Seiten zusammengedruckt, welcher 16 Mk. kostet. Die Stimmen für die Saiteninstrumente sind auch gleichzeitig erschienen. — Das Sextett Op. 110 ging als Nr. 37 vorauf; von dieser Serie sind also noch 7 Nummern rückständig.

Serie 10, für Pianoforte zu vier Händen, enthält nur zwei Werke:

Nr. 48. Andante und Variationen, Op. 83ª in B, eine Bearbeitung der als Op. 83 erschienenen Variationen für Pianoforte;

Nr. 49. Allegro brillant, Op. 92 in A.

welche hiermit in einem Hefte von 43 Seiten zusammen herausgekommen sind, womit diese Serie erledigt ist.

Die einzelnen Serien werden hier, je nach ihrem Umfange und ihrer Bedeutung, einzeln zur Besprechung gelangen, sowie sie in dieser Gesammtausgabe zum Abschluss gekommen sind. Diese Besprechung kann natürlich nicht mit der Publication Schritt halten, sondern erst nach und nach erfolgen. Wir weisen aber auf dieselbe hin als nothwendige Ergänzung dieser vorläufigen Notizen, denn wir sind weit entfernt von der Meinung, durch das bisher Gesagte einem so grossen Unternehmen schon Genüge gethan zu haben.

An die zehnte Serie schliesst sich passend die Erwähnung der

Bearbeitungen Mendelssohn'scher Werke für das Pianoforte zu zwei und vier Händen,

welche die genannte Verlagshandlung veranstaltet und mit den original Mendelssohn'schen vierhändigen Stücken zugleich versandt hat. Es sind folgende davon als Anfang einer grösseren Collection erschienen:

1. Ouvertüre: Die Hochzeit des Camacho,
   a. arrangirt für das Pianoforte zu zwei Händen. Pr. Mk. 1, 50.

Digitized by Google

b. arrangirt für das Pianoforte zu vier Händen. Pr. Mk. 2.

Weil die Ouvertüre zu dieser Erstlingsoper jetzt in Partitur vorliegt, werden die Concertinstitute sicherlich sie nach und nach überall aufführen, die obigen Arrangements für Hausmusik sind daher nicht nur willkommen, sondern geradezu eine Nothwendigkeit geworden. Die Ouvertüre ist sehr lang, zwar nicht reich, aber jugendlich munter und angenehm; wenn man bedenkt, dass sie der zum Sommernachtstraum unmittelbar vorauf ging, so wird das Vergnügen, welches ihr Anhören verursacht, hierdurch noch wesentlich erhöht. — Die neun Ouvertüren, welche von Mendelssohn vorhanden sind, werden sämmtlich in einem solchen Arrangement veröffentlicht werden. Von diesen Neun sind nur drei ständige Nummern unserer Concerte, die anderen Fremdlinge oder nur gelegentliche Besucher.

2. Mendelssohn's sämmtliche Lieder für das Pianoforte zu vier Händen übertragen von H. Cramer und F. L. Schubert.
   a. 6 Gesänge aus Op. 8. Heft 1.
   b. 6 Gesänge aus Op. 8. Heft 2.
   Preis à Heft Mk. 2, 50.

Von diesen vierhändigen Sätzen werden alle die, welche Mendelssohn's Gesänge lieben und singen, sofort Besitz ergreifen, namentlich diejenigen, denen noch musikalische Kinderkost mundet. Die meisten dieser Lieder sind so gesetzt, dass die Kinder sie mit Vergnügen als Schulmusik acceptiren werden, sie haben daher ein unzählbares Publikum und werden sich unzweifelhaft in grossen Mengen unter diesem verbreiten. Da sämmtliche Lieder und Gesänge in einer solchen vierhändigen Bearbeitung erscheinen sollen, so haben wir noch elf weitere Hefte davon zu erwarten, also insgesammt dreizehn.

Zur Herakles-Aufführung in Berlin. Nachdem der ersten Aufführung des Herakles am 18. November vorigen Jahres eine zweite am 14. December gefolgt war, schrieb der musikal. Referent der »Vossischen Zeitung« einige Worte, welche wir hier reproduciren. „Die Wiederholung des Herakles von Händel Seitens der kgl. Hochschule, welche am Montag unter Leitung des Professor Joachim stattfand, hatte wiederum alle Räume der Singakademie gefüllt; ja, das Verlangen nach Eintrittskarten war so gross, dass auch diese Aufführung noch bei Weitem nicht alle Wünsche befriedigt hat. Es ist dies der natürliche und wohlverdiente Erfolg eines aussergewöhnlichen Gelingens in Lösung der gestellten Aufgabe. Wir haben nur zu constatiren, dass die zweite Aufführung in jeder Beziehung der ersten gleich war. Ob die weitere Thätigkeit des Chores der Hochschule sich zunächst Händel oder Bach zuwenden wird, ist, wie wir hören, noch nicht festgestellt; doch steht eine zweite Oratorien-Aufführung noch für diesen Winter bevor. Recht bald wünschen wir eines der bekannten Händel'schen Oratorien, etwa den Judas Maccabäus, zu hören; es wird sich dann herausstellen, dass auch diese Werke durch eine noch nicht dagewesene Sorgfalt der Aufführung einen neuen Glanz gewinnen." Es ist wegen der letzten Worte, weshalb wir diesen kleinen Bericht abdrucken, denn nichts bezeugt mehr die eigenthümliche und tiefe Wirkung, welche die genannte Aufführung verursachte, als der hier kundgegebene Wunsch. Im Munde eines Referenten, der sich parteilos für alles Gute offen hält, aber bisher noch keine besondere Veranlassung fand, in Werk und Wirkung vorzüglich von Händel etwas Neues und Ungekanntes zu erwarten, bedeutet dies offenbar die zweifelnde Frage: »Sollten wir uns bisher getäuscht haben? sollte das, was uns seit langer Zeit aus einigen der namhaftesten Werke Händel's vorgeführt ist und von uns *bona fide* als Vorlage zur Beurtheilung dieses Meisters benutzt wurde, wirklich noch in dem Maasse einer Steigerung fähig sein, wie es nach einer Vergleichung mit dieser Aufführung den Anschein hat? Wir wünschen deshalb bald eines jener bekannten Oratorien zu hören, bei denen dann eine vollständige Vergleichung möglich sein wird.« So ungefähr glauben wir die Worte des geehrten Referenten mit Recht interpretiren zu dürfen. Wir hegen ebenfalls die Hoffnung, dass in einer andern Gesammtaufführung auch noch ganz andere Wirkungen im Einzelnen zu Tage treten werden, als bisher, und dass die Rangordnung und Werthschätzung der Händel'schen Werke dadurch eine neue Grundlage gewinnen wird. Die weitere Bemerkung, es sei noch unentschieden, ob die fernere Thätigkeit des Chores der Hochschule sich zunächst Händel oder Bach zuwenden werde, wolle man nicht missverständlich so deuten, als ob jenes Institut darüber schwankend sei, welchen der beiden Meister sie vorzugsweise berücksichtigen solle, denn die angeführten Worte beziehen sich lediglich auf dasjenige Werk, welches den Inhalt des nächstfolgenden Concertes bilden wird. Im Allgemeinen aber ist es ja ganz unzweifelhaft, dass die oft ventilirte Vorrangsfrage zwischen Händel und Bach, wie so manche andere schädliche musikalische Differenz, für die Hochschule glücklicherweise nicht vorhanden ist, denn im Sinne der Leitung der Anstalt heisst es nicht Händel oder Bach, sondern Händel und Bach. — Eine hohe und unerwartete, aber wohlverdiente Belohnung ward den Aufführenden dadurch zu Theil, dass sie das Werk Nachmittags am 5. Januar vor dem Kaiser und dem gesammten Hofstaate wiederholen durften. Die Zeitungen des nächsten Tages enthielten Folgendes darüber: „Im Weissen Saale des königlichen Schlosses fand gestern Mittag um 12 Uhr eine Matinée statt, in welcher das Oratorium »Herakles« von Händel durch die königliche akademische Hochschule für Musik zu Berlin unter Leitung des Directors Professor Joachim zur Aufführung gebracht wurde. Zu der Aufführung, welcher Kaiser und Kaiserin mit den Prinzen und Prinzessinnen des königlichen Hauses und den Hofstaaten beiwohnten, war die Hofansage ergangen an die hiesigen Botschafter nebst Gemahlinnen, den Reichskanzler nebst Gemahlin, die General-Feldmarschälle, die hier anwesenden Fürsten und Fürstinnen, die Generale, die königlichen Staats-Minister, die Wirklichen Geheimen Räthe, Vertreter der obersten Reichs- und Staatsbehörden, Vertreter der Kunst und Wissenschaft, der städtischen Behörden etc. In den Soli wirkten mit als Herakles: Herr Georg Henschel, Dejanira, seine Gemahlin: Frau Amalie Joachim, Hyllos, sein Sohn: Herr Rudolph Otto, Iole, Fürstin von Oechalia: Frau Schultzen-von Asten, Lichas, ein Herold: Frl. Adele Asmann, Priester des Zeus: Herr Siebert." Das Werk gelangte hier so verkürzt, wie die bemessene Zeit es erforderte, aber doch in seinen wesentlichen Scenen zur Aufführung. Auf die Aufführung des Herakles werden wir noch mehrfach Gelegenheit haben zurück zu kommen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Breslau, im Januar.

(Singakademie.) Am 17. December fand im Musiksaale der Universität die alljährlich wiederkehrende Weihnachts-Aufführung der Singakademie statt. Von unbegleiteten Gesängen kamen zur Aufführung: Choral »Wachet auf, ruft uns die Stimme« von *J. Prätorius*, Weihnachtslied »Hört zu und seid getrost« von *L. Schröter*, Weihnachtslied »Resonet in laudibus« von *J. Eccard*, Weihnachts-Wiegenlied »Joseph, lieber Joseph mein« von *H. Bodenschatz*, Altböhmisches Lied nach Riedel'scher Bearbeitung und Motette »Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren« von *Mendelssohn*. Mit Clavierbegleitung wurden zu Gehör gebracht: Chor »Es wird ein Stern aus Jakob aufgeh'n« von *Mendelssohn*, Alt-Arie »O du, die Wonne verkündigt zu Zion« von *Händel*, drei Stücke aus dem Weihnachtsoratorium und figurirter Choral »Nun lob' mein Seel' den Herren« aus der Neujahrscantate von *S. Bach*. Die Aufführung machte im Ganzen einen recht günstigen Eindruck, der besonders durch den schliessenden prächtigen Choral aus der Bach'schen Neujahrscantate bekräftigt wurde. Nur kommt es uns bedenklich vor, den zweiten Alt in der zweiten Strophe des Schröter'schen Weihnachtsliedes, bei dem der Componist besonders vorschreibt »Secunda pars ad aequales«, von Tenoristen singen zu lassen. Diese Stimme trat dadurch ungebührlich hervor. Da das Lied überdies einen halben Ton höher gesungen wurde, als es notirt ist, — statt aus *F*, aus *Fis* — somit die Partie den Umfang von klein *fis* bis eingestrichen *eis* verlangt, so konnte sie wohl vom Alt ausgeführt werden.

(Orchesterverein.) Das Programm des am 22. Dec. stattgefundenen sechsten Kammermusikabends enthielt das sogenannte Kaiser-Quartett von *J. Haydn*, die Ddur-Sonate für Clavier und Violoncello von *Mendelssohn* und das G moll-Quintett (für Saiteninstrumente) von *Mozart*. Die Clavierpartie in der Sonate hatte Fräul. Hahn übernommen. Die junge Dame bewährte den guten Ruf, den sie sich als tüchtige Clavierspielerin bereits ausserhalb ihrer Vaterstadt Breslau erworben, auch bei dieser Gelegenheit und brachte im Verein mit Herrn Kretschmann das *Mendelssohn*'sche Werk zu der Geltung, die ihm überhaupt zu verschaffen ist, sobald es zwischen zwei solche Perlen unserer Kammermusik-Literatur, wie das *Haydn*'sche Quartett und das *Mozart*'sche Quintett sind, gestellt wird. Die Ausführung der letztgenannten Stücke durch die ständigen Kräfte war eine gute.

Das sechste Abonnement-Concert (am 29. Decbr.) übte eine besondere Anziehungskraft auf das Publikum durch die Mitwir-

Digitized by Google

kung Joh. Brahms' aus. Wir lernten ihn in demselben als Componisten, Clavierspieler und Dirigenten kennen. Er spielte sein Clavierconcert in D-moll Op. 15. Wenngleich das Publikum beim ersten Satze noch etwas verdutzt dareinschaute, so erhöhte sich doch die Theilnahme schon beim zweiten, und nach dem dritten Satze war der Beifall ein allgemeiner, den sich Brahms nicht allein als Componist dieses bedeutenden Werkes, sondern auch als Clavierspieler annehmen darf, denn es gelang ihm an diesem Abende Alles vortrefflich. Als Dirigent machte er uns mit drei Nummern aus seinen »Ungarischen Tänzen« bekannt, wovon besonders die ersten beiden Nummern das Publikum geradezu elektrisirten. Die übrigen Orchesterleistungen bestanden in einem »Orgelpräludium aus Es-dur« von *S. Bach*, für Orchester eingerichtet von B. Scholz*); und einer der bekannten Symphonien (in B-dur) von *J. Haydn*. Obgleich keine Nothwendigkeit zur Einrichtung für Orchester von dergleichen für andere Organe bestimmten Stücken und noch weniger zur Aufführung derselben in diesem neuen Gewande vorhanden ist, da wir ja keinen Mangel an Original-Orchesterstücken leiden, so kann man sich doch vorstellen, mit welch magischer Gewalt das prächtige Orgelpräludium Herrn Scholz zur Instrumentirung hingezogen hat. Aber trotz allen Geschickes, mit welchem dieselbe ausgeführt ist, erreicht sie noch lange nicht den Glanz und die Pracht der Wirkung einer grossen Orgel, welche allein im Stande ist, der breiten Accordanlage dieses Präludiums gerecht zu werden. Die Leistungen des Orchesters in diesem Concerte müssen besonders lobend hervorgehoben werden. Die sehr schwierige Begleitung des Brahms'schen Concertes gelang vortrefflich und in den »Ungarischen Tänzen« war die exacte Ausführung der vorkommenden Ritardandos und Accelerandos zu bewundern. Das Orchester folgte den Winken des fremden Dirigenten wie ein Mann. Herrn Scholz aber dürfen wir die sorgfältige Vorbereitung dieser Aufführung nicht versagen.

Leipzig, 20. Januar.

Das zwölfte Gewandhausconcert (den 14. Jan.) brachte uns: Schottische Ouvertüre »Im Hochland« von *N. W. Gade;* »Ah perfido«, Concert-Arie von *L. van Beethoven;* ein neues Concert für Violoncello von *J. Raff;* Symphonie (D-dur, Nr. 2 der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe) von *J. Haydn;* Lieder mit Pianoforte: a) An die Musik von *Fr. Schubert*, b) Mondnacht, c) Widmung von *Robert Schumann;* Solostücke für Violoncello: a) Lied ohne Worte von *F. Mendelssohn-Bartholdy*, b) Phantasiestück im Volkston von *R. Schumann* und c) Walzer von *Fr. Schubert*. Das Concert von *Raff* zeichnet sich durch musikalischen Wohllaut, flüssige Diction und stilvolle Haltung vor den meisten neueren Violoncellconcerten aus und ist dabei zugleich auch sehr dankbar für den Solisten. Dasselbe fand, gleich den übrigen Solopiècen für Violoncello, durch Herrn Kammervirtuos Grützmacher aus Dresden einen Interpreten, wie ihn sich der Componist zur Einführung seines Werkes kaum besser wünschen konnte. Fräul. Gips rechtfertigte den ihr vorausgegangenen Ruf als Concertsängerin vollkommen. Sie vereinigt mit einer umfang- und modulationsreichen Stimme, vorzügliche Schule und edle Künstlerschaft und errang sich schon durch die schön durchdachte Wiedergabe der *Beethoven*'schen Arie ungetheilten Beifall. Das Orchester zeigte besonders in *Haydn's* Symphonie grosse Animirtheit. — Der zweite Kammermusik-Cyklus im Saale des Gewandhauses wurde Sonnabend den 16. Januar mit *Beethoven's* »Quartett für Streichinstrumente Op. 59, E-moll« eröffnet; diesem folgte »Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn« (Es-dur) von *Mozart* und als Finalnummer »Octett für Streichinstrumente, Clarinette, Fagott und Horn« (Op. 166, F-dur) von *Schubert*. Mitwirkende waren die Herren Kapellmeister Reinecke (Pianoforte), Concertmeister Röntgen, Haubold (Violino), Thümer (Viola), Schröder (Violoncello), Storch (Contrabass), Landgraf (Clarinette), Hinke (Oboe), Weissenborn (Fagott) und Gumbert (Horn). *tm.*

Hamburg, 12. Januar.

R. Die zweite Hälfte unserer Concertsaison wurde am letzten Freitage durch das fünfte Concert der Philharmonischen Gesellschaft unter Mitwirkung der Herren Professor August Wilhelmj aus Wiesbaden und Georg Henschel aus Berlin eröffnet. Das Orchester begann das Concert mit *Beethoven's* Fest-Ouvertüre (C-dur Op. 124) und beschloss dasselbe mit *Mozart's* Symphonie Nr. 3 (Es-dur). Herr Wilhelmj spielte das *Mendelssohn*'sche Violinconcert (E-moll), ferner Romanze und Paraphrase des Larghetto aus dem E moll-Clavierconcert von *Chopin*, von ihm selbst für Violine mit Orchesterbegleitung übertragen, unter lautem Beifall in der bekannten vorzüglichen Weise dieses Künstlers. Statt der für die beiden letzten Stücke angezeigten und in der Hauptprobe etwas missglückten Orchesterbegleitung war Herr Rudolf Niemann am Clavier eingetreten, welcher in vollendeter Weise begleitete. Herr Georg Henschel, welcher sich im letzten Winter schon eine sehr grosse Zahl von Verehrern erworben, bekundete aufs Neue seine Meisterschaft für *Händel*'sche Compositionen durch vorzügliche Ausführung der Arie aus dem Alexander-Fest »Gieb Rach'« und erfreute hier zum ersten Male in gleicher Vollendung durch Vortrag der Lieder von *Fr. Schubert* »Memnon« und von *Joh. Brahms* »Ich sah als Knabe Blumen blüh'n« aus Op. 63 und »So willst du des Armen« aus Op. 33. Vielleicht würde Herr Henschel mit den Liedern von Brahms noch grösseren Erfolg erzielt haben, wenn die Begleitung am Clavier des Herrn von Bernuth sich dem Gesange mehr angeschmiegt hätte; es schien am Clavier die intime Bekanntschaft mit den Compositionen zu fehlen. Die Orchesterwerke, sowie die Begleitung des Violin-Concerts und der Händel'schen Arie wurden unter Leitung des Herrn Kapellmeister von Bernuth in sehr guter und abgerundeter Weise ausgeführt, leider fehlten wieder nicht die kleinen Missgeschicke der Blasinstrumente.

* **Wien.** Während die »Komische Oper« mit einem neuen Directionswechsel, dem dritten seit ihrer erst einjährigen Existenz, der unvermeidlichen Katastrophe des Bankrotts und der gänzlichen Auflösung immer näher treibt, schwirren Gerüchte über Gerüchte von der Zukunft der beiden Hoftheater durch die Luft. Bald soll ihre Verpachtung an einen Privat-Unternehmer in Aussicht genommen sein, bald soll die Absicht bestehen, die »Komische Oper« bleibend für das Hof-Aerar zu erwerben, nur dort die Spieloper zu pflegen, das Opernhaus aber, mit Beschränkung auf drei Tage in der Woche, den grossen Opern-Aufführungen zu reserviren und das kostspielige Ballet, die Freude der Kinder und Greise, ganz fallen zu lassen, bald soll Dingelstedt zum Generaldirector des Burg- und des Opernhauses ernannt und Herbeck entweder zu seinem Untergebenen degradirt oder ganz entfernt werden u. dgl. m. Es liegt augenscheinlich etwas in der Luft, was auf eingreifende Veränderungen hindeutet, aber es scheint noch nicht reif zu sein.

* Eine werthvolle und interessante Novität erschien soeben im Verlage von J. Rieter-Biedermann: eine grössere Sammlung schottischer und irischer Gesänge von den Brüdern Carl und Alfons Kissner. Bereits 1872 gaben sie im selben Verlage zwei Hefte schottischer Lieder für gemischten Chor heraus; diesen lassen sie jetzt »Schottische Volkslieder für vier Männerstimmen« folgen. Aber ihre Hauptsammlung besteht aus einstimmigen Liedern mit Pianofortebegleitung. Von solchen bieten sie uns an »Schottischen Liedern« drei Hefte mit je 12, also zusammen 36 Gesängen; und von »Liedern von der grünen Insel« oder irischen Liedern dieselbe Anzahl ebenfalls in drei Heften. In diesen 72 Gesängen hat man die berühmtesten und schönsten Lieder jener an solchen Erzeugnissen so reichen Nationen vor sich, und zwar in einer Weise, nach welcher sie in ihrer Heimath am meisten gesungen wird und die auch am besten ihrem musikalischen Naturell entspricht, nämlich einstimmig mit Begleitung. Die Melodien sind nach guten Quellen gegeben, können also als echt betrachtet werden, soweit dieses bei Volksgesängen möglich ist. Die ganze Arbeit zeugt von Liebe und Verständniss und wird jedem Freude machen, der sie zur Hand nimmt. Diese Sammlung wird demnächst eingehender besprochen werden.

* Von Händel's Opern sind durch die Deutsche Händelgesellschaft unlängst drei weitere Bände versandt und bis jetzt im Ganzen sieben Werke publicirt: *Almira, Rodrigo, Agrippina, Rinaldo, Teseo, Amadigi* und *Muzio Scevola*. Diese folgen der Reihe nach in den Jahren 1705 bis 1721. Den Mitgliedern der Händelgesellschaft wurde verheissen, dass sie die Opern in chronologischer Folge erhalten sollten. Zwischen den genannten Werken fehlen aber drei (Pastor fido, Silla und Radamisto), die noch nicht publicirt sind. Eine Besprechung der jüngsten Bände in der von Herrn Ebenezer Prout mit vorzüglichem Geschick redigirten musikalischen Monatsschrift »Monthly Musical Record« vom 1. Decbr. 1874 (S. 168) lässt schliessen, dass wegen besonderer Schwierigkeiten der Herstellung jener Plan einer Publication der Opern in chronologischer Reihenfolge aufgegeben sei. Dies ist aber keineswegs der Fall. Die genannten Lücken der fehlenden drei Bände 59, 61 und 63 werden bereits in diesem Jahre ausgefüllt werden; *Radamisto* und *Silla* sind jetzt im Druck und werden den Mitgliedern in etwa zwei Monaten zugehen. Die Herstellung dieser Werke war deshalb so zeitraubend, weil theils ungenügende Vorlagen, theils verschiedene Bearbeitungen, theils Lücken in den Handschriften vorhanden sind.

*) Siehe Bach's Werke, herausgegeben von der Bachgesellschaft, III. Band, 4. Stück des 3. Theils der Clavierübung. Diese Orchester-Bearbeitung von Scholz ist soeben bei J. Rieter-Biedermann im Druck erschienen.


Digitized by Google

ANZEIGER.

Kammermusik-Werke

[15] aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Blomberg, Ad., Op. 6. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. Mk. 7, 50.
Brahms, Joh., Op. 34. **Quintett** (in F moll) für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. Mk. 15.
Grädener, C. G. P., **Drei Quartette** für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 12. Nr. 1 in B. Mk. 5, 50. Op. 17. Nr. 2 in A moll. Mk. 5, 50. Op. 29. Nr. 3 in Es. Mk. 5, 50.
Hartog, Ed. de, Op. 35. **Premier Quatuor** pour deux Violons, Alto et Violoncelle (en Mi majeur). Mk. 6, 80.
Kalliwoda, J. W., Op. 250. **Air varié** pour le Violon avec Accompagnement de second Violon, Alto et Violoncelle. Mk. 2, 50.
Kücken, Fr., Op. 76. **Grosses Trio** (in F dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. Mk. 18, 50.
Naumann, E., Op. 6. **Quintett** (in C) für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. Mk. 6.
Raff, Joachim, Op. 112. **Zweites grosses Trio** (in G dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. Mk. 12.
Vogt, Jean, Op. 56. **Quintett** (in A moll) für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. Mk. 7.

(Arrangements.)

Beethoven, L. van, Op. 6. **Leichte Sonate** für Pianoforte zu vier Händen. Als Quartett für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell bearbeitet von Louis Bödecker. Mk. 3.
—— Op. 49. **Zwei leichte Sonaten** für das Pianoforte. Als Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth. Nr. 1 in G moll. Mk. 3. Nr. 2 in G dur. Mk. 3.
☞ Dieselben als Duette für Pianoforte und Violine, und Pianoforte und Violoncell à Mk. 2, 80. ☜
—— Op. 129. **Rondo a capriccio** für Pianoforte. Für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von Louis Bödecker. Mk. 4.

Mendelssohn's Werke für Streichinstrumente

[16] *vollständig.*

		M. Pf.		M. Pf.
Octett Op. 20.	Part.	3 90	St.	6 30 n.
Quintette Op. 18 und Op. 87	»	5 40	»	8 10 n.
Quartette Op. 12, 13, 44 No. 1—3, 80 u. 81	»	13 —	»	20 — n.

Mendelssohn's Pianoforte-Quartette und Trios

vollständig.

Quartette Op. 1, 2, 3. . . . . . Part. u. St. 16 M. — Pf. netto.
Trios Op. 49 u. 66. . . . . » » » 9 » 30 » netto.

Leipzig, den 2. Januar 1875. **Breitkopf & Härtel.**

[17] Soeben erschien in meinem Verlage:

Gott im Ungewitter.
(God in the tempest.)

Für gemischten Chor
mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

Franz Schubert.
Op. 112.

Instrumentirt von **Franz Wüllner.**

Partitur 4 Mk. Clavierauszug 2 Mk. Orchesterstimmen 4 Mk. Chorstimmen à 25 Pf.

☞ *Bearbeitung und Uebersetzung ist Eigenthum der Verlagshandlung.*

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[18] In meinem Verlage erschienen:

LIEDER
von der grünen Insel.

In's Deutsche übersetzt
und
für eine Singstimme mit Clavierbegleitung
herausgegeben
von

Alfons Kissner.

Erstes Heft.
Altirische Lieder.

Zweites Heft.
Thomas Moore's irische Melodien.
Erste Folge.
Altirland's Grösse, Vaterland und Freiheit.

Drittes Heft.
Thomas Moore's irische Melodien.
Zweite Folge.
Leben und Liebe.

Preis jedes Heftes 2 Mark netto.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[19] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

HILLER-ALBUM.

Leichte
Lieder und Tänze
für das
Pianoforte
componirt
und der musikalischen Jugend gewidmet
von

Ferd. Hiller.
Op. 117.

Complet 10 Mk. 50 Pf.

Dasselbe in vier Heften:

Heft I. Pr. 2 Mk. 50 Pf.
Marsch. Irländisches Lied. Barcarole. Altfranzösisches Lied. Hirtenlied. Zwiegesang. Deutsches Lied. Romanze. Böhmisches Lied. Carillon.

Heft II. Pr. 2 Mk. 50 Pf.
Choral. Soldatenlied. Ständchen. Trauermarsch. Menuett. Ballade. Ländler. Polnisches Lied. Schottisches Lied. Galopp.

Heft III. Pr. 3 Mk. 50 Pf.
Elegie. Gigue. Wiegenlied. Jägerlied. Ghasel. Russisches Lied. Geschwindmarsch. Fandango. Gavotte. Geistliches Lied.

Heft IV. Pr. 3 Mk. 50 Pf.
Italienisches Lied. Courante. Kuhreigen. Walzer. Spinnlied. Mazurka. Sarabande. Tarantella. Schwedisches Lied. Polonaise.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. Februar 1875. **Nr. 5.** X. Jahrgang.

Ueber Kunstbildung auf Universitäten.

(Fortsetzung aus Nr. 2.)

4.

Es möge sich daraus erklären, und dadurch rechtfertigen, wenn wir dieser Frage hier von musikalischer Seite näher treten, denn für die Musik ist es eine Lebensfrage.

Der Nutzen einer Kunstbildung für alle Stände und insbesondere für diejenigen Bildungsgrade, welche durch akademische Studien erlangt werden, ist von Keinem mehr bestritten. Gegen eine den übrigen Zweigen gleiche Einordnung in den Kreis der Unterrichtsfächer erhebt sich nur das Hinderniss, dass die Begabung für künstlerische Gegenstände unzureichend vertheilt scheint.

Ist dies wirklich der Fall, oder ist es zunächst nur eine Annahme? und worauf gründet sie sich? Auf die doppelte Thatsache, dass die Begabung für Kunsterzeugung immer nur Einzelnen verliehen wird, und dass gleichfalls die Fähigkeit des Kunstverständnisses sehr verschieden und bei Vielen mangelhaft ist.

Das grosse Missverhältniss unter den Menschen, welches hieraus zu entstehen scheint, ist aber in Wirklichkeit etwas ganz Anderes. Man beachte nur, dass productive Begabung ebenso wie Empfängnissfähigkeit für die Kunst selten allgemeiner Natur ist, sondern gewöhnlich höchst einseitig auf irgend eine einzelne Kunst, ja auf einen gewissen einzelnen Zweig derselben beschränkt bleibt. Namentlich bildende Künste und Musik stehen in ihren Vertretern sich oft feindlich gegenüber, und hier sind es besonders die bildenden Künstler oder Kunstgelehrten, denen man ihrer gewöhnlich so prompt gegebenen Versicherung, sie seien »nicht musikalisch«, recht wohl anmerkt, dass sie sich auf einen solchen Mangel förmlich etwas zu Gute thun. Auf diese Missstimmung soll indess für die Erörterung unserer Frage nicht viel Gewicht gelegt werden, eben weil es sich hier zum Theil um Stimmungen, also um Vorübergehendes handelt. Aber selbst hervorragende Dichter entbehren des Verständnisses für eine Kunst, die der ihrigen doch so nahe verwandt ist. Wichtiger als beides ist eine fernere Wahrnehmung. Wo nämlich schaffende Künstler noch für eine andere Kunst, als die ihrige, Neigung und Verständniss zeigen, da bemerkt man sehr häufig, dass sie in der fremden Kunst eine Seite bevorzugen, welche von ihren eigenen Schöpfungen in Werth und Wesen ganz verschieden ist, und dagegen das innerlich Verwandte gleichgültig abweisen. Dieses ist ein Fingerzeig, dass die individuelle productive Kraft ihrer Natur nach auf die einzelne Kunst beschränkt ist, und das um so mehr, als sie nicht einmal die Gabe besitzt, das Verwandte in anderen Künsten mit irgendwelcher Sicherheit heraus zu finden. Aus diesem Verhältniss — um eine recht zeitgemässe Nutzanwendung zu machen — lässt sich für Künstler-Bildungsstätten die bedeutsame Lehre abstrahiren, nicht einen zu grossen Werth zu legen auf sogenannte allgemeine Kunstbildung, sondern beim Einzelnen zu beharren, die Specialität zu cultiviren, denn hiermit dringt man in den Kern der menschlichen Eigenart und ruft ihn am sichersten zu künstlerischen Thaten auf.

Wenn nun den Künstlern selbst bei aller Grösse stets Beschränktheit zur Seite geht und eine irgend annähernd gleiche allgemeine künstlerische Begabung nirgends vorhanden ist, so können wir uns nicht wundern, dass unter dem Publikum sich dieses Verhältniss gleichsam fortsetzt und die Empfängnissfähigkeit für Kunst in ähnlichen Graden sich abstuft. Dieser Mangel ist nun in Wirklichkeit eine grosse Wohlthat, denn ohne ihn würden jedem Kunstzweige die exclusiv begeisterten und so zu sagen die geborenen Anhänger fehlen und damit derselbe die Möglichkeit verlieren, überhaupt in die Welt zu treten.

Es verhält sich also nicht so (wie es nach oberflächlicher Betrachtung scheinen möchte), dass die Empfänglichkeit für Kunst diesem oder jenem Menschen beigegeben ist gleichsam als eine angenehme Nebensache, nicht aber Allen als ein nothwendiges Organ ihres Lebens oder ihrer geistigen Existenz; vielmehr so verhält es sich, dass ein allgemeines Kunstorgan überhaupt nicht vorhanden ist, sondern wesentlich nur ein Organ für unendlich zahlreiche und verschiedenartige Künste, dass aber dieses, wo es in einem Individuum wirklich existirt, zu den allerersten Kräften und Lebensbedingungen desselben gehört, ja unter ihnen sehr oft die Herrschaft führt und das ganze Dasein gestaltet.

Es kann hiernach unmöglich noch länger die Rede davon sein, die Kunst im Leben als eine Nebensache zu betrachten, als einen Luxus, als das Erbtheil und Vergnügen Einiger. Die Thatsachen sprechen zu laut dagegen; sie bezeugen es, dass die Kunst im Leben zum geistigen Brote gehört. Aber die Kunst so, wie der Einzelne sie versteht und liebt. An dieser Individualisirung hängt ihr Dasein und ihre Freiheit.

Demnach würde die Sache so liegen, dass auf der Basis ursprünglich verschiedener Fähigkeiten und Geschmacks-

Digitized by Google

neigungen die einzelnen Künste entstehen und Anerkennung finden; dass Künstler wie Kunstfreunde in einem gewissen umgrenzten Gebiete ihre Heimath und zugleich ihre Beschränkung haben; dass eine allgemein künstlerische Fähigkeit weder erzeugend noch empfangend vorhanden und weder dem Menschenwesen natürlich noch der Kunst ersprièsslich ist. Somit würden Künstler wie Publikum atomistisch oder vielmehr in Gruppen, die sich mitunter noch ganzen Völkern absondern, auseinander gehen und das einigende Band eines allgemeinen Kunstgesetzes würde nicht vorhanden, wenigstens nirgends wirksam sein. Es folgt weiter, dass damit zugleich ein gemeinsames Verständniss in Sachen der Kunst unmöglich gemacht wäre; der alte abwehrende Spruch *De gustibus non est disputandum* würde also als letzte und höchste Entscheidung gelten müssen.

Dieses ist nicht Uebertreibung, sondern eine nothwendige Folge des Individualisirungstriebes der Kunst, also eine Folge derjenigen Kraft, ohne welche die Kunst überhaupt nicht sein würde.

Wodurch kann nun das Streben nach einem gemeinsamen Verständnisse in Sachen der Kunst zur Geltung kommen, ein Streben welches ebenso berechtigt ist wie die Kunst selber?

Hier tritt die Wissenschaft als Helfer ein; was die Kunst nicht vermag, das vermag sie. Die Kunst scheidet, die Wissenschaft verbindet. Sie ist es, welche uns den gemeinsamen Boden wieder gewinnt, den alle Kunst doch im Leben besitzt, in ihrer Werkthätigkeit aber nicht zu bewahren weiss.

(Fortsetzung folgt.)

Zwei Sänger der französischen Revolution.

Durch Zufall fiel mir kürzlich eine Sammlung französischer *Chansons républicaines*, einer Privatbibliothek angehörend, in die Hände. Es sind dies eine Reihe »fliegender Blätter« aus der Zeit der ersten französischen Revolution, die sich wahrscheinlich ein Liebhaber gesammelt und in zwei Bändchen zusammen gebunden hat. Gewiss dürften sich Lieder aus jener Epoche nicht so leicht in solcher Anzahl bei einander finden, da solche lose Blätter gewöhnlich nur ein sehr ephemeres Dasein haben.

Die meisten Lieder der Sammlung sind wohl erst nach 1794 entstanden (bei einigen wenigen ist das Druckjahr 1793 angegeben), nicht gleich bei Beginn der Revolution. Es geht dies aus den Ueberschriften und noch mehr aus dem Inhalt der Liedertexte hervor, die, beiläufig bemerkt, bisweilen in ihrer Orthographie, sowie in einzelnen Wendungen nicht gerade eine grosse Bildung seitens ihrer Dichter verrathen. Neben einzelnen Texten, die von wirklicher Begeisterung Zeugniss geben, finden sich viele, die an Geschmacklosigkeit und schwülstigem Bombast in hohem Grade leiden. Sehr viele Nummern, Hymnen betitelt, beziehen sich auf die Feste, die zu Ehren des *»être suprême«* gefeiert wurden. Bekanntlich wurde das erste derselben am 8. Juni 1794 mit grossem Pompe von Robespierre in Scene gesetzt, nachdem er durch das Conventsdecret vom 7. Mai desselben Jahres an Stelle des Vernunftcultus, der seinen Credit verloren, die Religion des höchsten Wesens eingeführt hatte. Andere Feste, bei denen laut Ueberschrift gleichfalls Lieder der mir vorliegenden Sammlung gesungen wurden, waren die *Sansculottides*, wie die fünf Schalttage des rothen Kalenders genannt wurden.

Die Sammlung dürfte demnach einen nicht uninteressanten Beitrag zur Culturgeschichte jener Zeit liefern, und hierin wird auch ihre Hauptbedeutung zu suchen sein. Was nun den musikalischen Theil anbelangt, so kann man ihn gewiss nicht durchweg als werthlos bezeichnen. Mehrere Lieder gehen einfach nach der Melodie der *Marseillaise* oder anderer volksthümlicher Lieder, die zum Theil fast unter die Rubrik Gassenhauer gereiht werden könnten, bei anderen wurden die Melodien damals beliebten Vaudevilles, Operetten etc. entnommen; wieder andere, und dies sind die interessantesten, wurden eigens zu den Festen von *citoyens* componirt. Mehreren dieser letzteren lässt sich eine glückliche Erfindung und ein natürlicher Fluss nicht absprechen. Allerdings sind die Namen der meisten dieser Componisten unbekannte Grössen; zwei jedoch gehören bedeutenden Meistern jener Zeit an: es sind dies Méhul und Gretry.

Beide lebten zu damaliger Zeit in Paris. Von Méhul ist es bekannt, dass er, ein eifriger Anhänger der Revolution, selbst Volksgesänge componirte, die sich auch einer grossen Beliebtheit erfreuten. 1795 wurde er ja auch, wahrscheinlich zur Belohnung für seinen Eifer, zum Professor der Musik am Nationalinstitute ernannt. Ebenso stellte sich Gretry's Muse bei verschiedenen Anlässen in den Dienst der patriotischen Lyrik. Wie bekannt, erreichte sein *»O Richard, o mon roi«* bei Beginn der Revolution eine hohe Bedeutung für gewisse Kreise. Auch lebte er lange noch als politischer Sänger im Munde des Volkes fort, während Méhul als solcher bald wieder in Vergessenheit gerieth. Die Nation äusserte Gretry gleichfalls ihren Dank durch seine Ernennung zum Mitglied des *institut des sciences et des arts* (1795), wie sie denn sogar später seine interessanten Mémoiren auf öffentliche Kosten drucken liess.

Ich theile nun hier die beiden Melodien mit, so wie ich sie vorfand, blos im Texte der Gretry'schen wurde die mangelhafte Orthographie verbessert.

L'Ordre du jour,
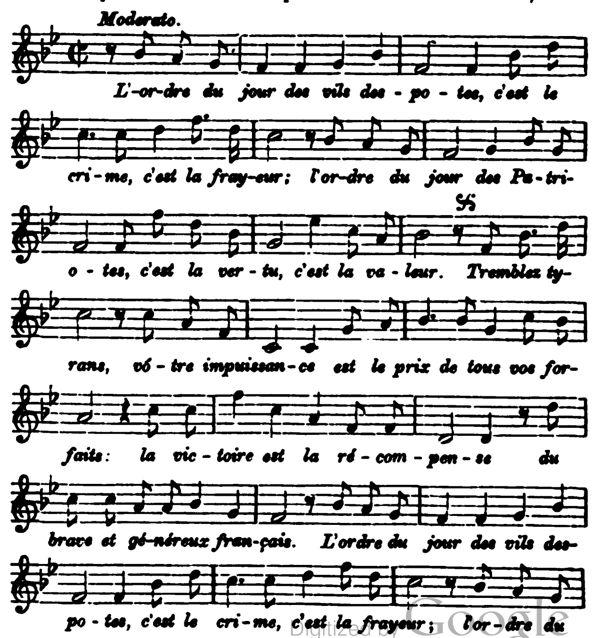
chanson patriotique.

Paroles du citoyen Lille, employé au Comité de Salut Public.

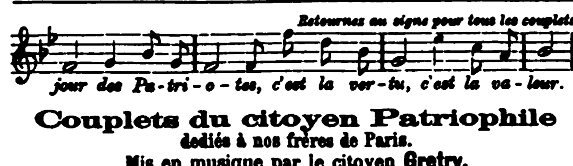
Musique du citoyen Méhul.

à Paris, chez la citoyenne Taubon, Libraire Galerie du Théâtre de la République près le passage vitré.

(Propriété de l'Editeur d'après la loi du 19 Juillet 1793.)



Digitized by Google



Couplets du citoyen Patriophile

dediés à nos frères de Paris.

Mis en musique par le citoyen Gretry.

Se chantent sur le Théâtre Italien.

chez Frere, Passage du Saumon.

Qu'entends-je! l'affreu-se trompet-te a son-né vos derniers in-stants! Français la fou-dre des ty-rans tonne é-cla-te sur vô-tre tê-te la fu-) reur ai-guise leurs hai-nes, leurs fronts semblent vous dé-fi-er, peu sent-ils donc vous ef-fray-er du bruit in-sul-tant de leurs chai-nes! ton-nez, ton-nez, lan-cez vos traits de flam-me! Cieux é-cra-sez ces gé-ants orgu-eil-leux, terre ou-vre toi, qu'un dé-lu-ge de feu puisse en-glou-tir leurs co-hor-tes in-fâ-mes.*

---

*) wohl richtiger:

reur ai-gui-se leurs hai-nes,

Die Méhul'sche Melodie dürfte nicht gerade gewinnen durch eine starke Reminiscenz an die *Marseillaise*, oder wollte Méhul vielleicht eine Charakterisirung der Patrioten bezwecken, von deren *vertu* die betreffende Stelle des Textes spricht? In der Gretry'schen spiegelt sich so recht die vorwiegend heitere Natur des fröhlichen Sängers, der sich aber dabei doch nicht so weit gehen lässt, in ein hohles Pathos zu verfallen, selbst wo die Gefahr nahe lag, der Zeitströmung Concessionen zu machen, die sich mit dem Gewissen des Künstlers nicht vertragen. Es gilt auch hier von ihm das Wort, das er selbst einmal über sich äusserte: »*J'étais prudent, même dans mes étourderies!*« So blieb er denn auch hier wie immer hübsch *prudent*.

Im Uebrigen tragen die beiden Compositionen den Maassstab für ihre Beurtheilung schon in sich. Hier handelte es sich blos um Mittheilung von Proben, die uns zwei Meister der französischen Oper einmal von einer anderen Seite zeigen, als wir sie gewöhnlich zu betrachten gewohnt sind. *Bernhard Loos.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Volkslieder.

„O dolce Napoli". Neapolitanische Volkslieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in heimischer Mundart und deutscher Uebertragung von **Philipp Freytag.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. (1874.) Pr. 4 Mk.
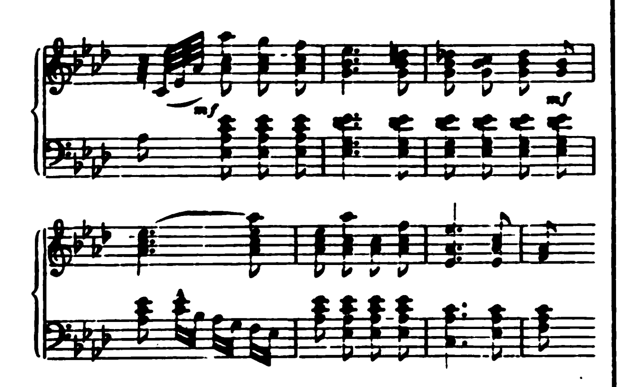
Die in diesem Hefte enthaltenen 22 Lieder sind einer in Italien zum Druck gebrachten umfassenden Sammlung entnommen, der »*Raccolta di canti popolari Napoletani*«; und zwar »mit Genehmigung des Verlegers derselben Herrn Tito di Gio. Ricordi in Mailand«, was hier zur Nachahmung angeführt wird, denn selbst dann, wenn kein Eigenthumsrecht an solchen stets mit bedeutenden Kosten veranstalteten Publicationen haften sollte, ist es wenigstens eine schöne Sitte, die Benutzung solcher Quellen in Form einer Erlaubnissanfrage anzuerkennen. In der vorliegenden Auswahl befindet sich ein kleines und unerhebliches Stück für drei Stimmen (Nr. 8) ohne weitere Begleitung, zwei andere sind für zwei Stimmen mit Clavierbegleitung, und der Rest ist einstimmig mit einer durchweg sehr charakteristischen Begleitung, welche Einfachheit mit kleinen Anläufen zu moderner Virtuosität glücklich zu vereinigen weiss. Gleich Rühmliches lässt sich von der Uebersetzung sagen, die sehr feine Züge enthält; die Texte sind hier neapolitanisch und deutsch vollständig abgedruckt. Bei den Melodien will uns scheinen, dass sie mitunter etwas zu hoch gelegt sind; dies ist bei dem Umfange derselben, welcher meistens 1 1/2 Octaven beträgt, freilich schwer zu vermeiden, wenn man nicht in zu grosse Tiefe gerathen will. Die Auswahl ist sehr mannigfaltig und alle Melodien sind echt italienisch. Wie man weiss, fehlen den italienischen Volksgesängen jene alterthümlichen Züge, durch welche einige andere Nationalgesänge so bedeutsam sind; sie unterscheiden sich in ihrer musikalischen Factur wenig oder garnicht von derjenigen Musik, welche als ganz moderne in allen italienischen Theatern zu hören ist. Man pflegt deshalb wohl zu sagen, es gebreche den Italienern an einem eigentlichen, vollgehaltigen Volksgesange. Dies ist aber nicht zutreffend, denn wenn irgendwo, so sind in Italien alle Merkmale eines volksmässigen Singens vorhanden; von dem unsrigen, wie von dem britischen und nordischen unterscheidet es sich nur dadurch, dass es weniger antik klingt. Bei den Italienern und südlichen Nationen insgesammt hatte nämlich das Theater von jeher eine ganz andere Stellung als bei uns; es war kein halb gelehrter, halb fremdländischer Luxus, sondern ein altgewohntes volksmässiges Vergnügen, Fleisch von ihrem Fleisch und Bein von ihrem Bein. Deshalb gediehen hier seiner Zeit die Opern so üppig, sie fanden die Melodien im Volke vorgebildet und sogen sie auf, reichten dafür zur Erkenntlichkeit dem populären Singen neues Material — und so ging man Hand in Hand bis auf unsere Tage. Der Volksgesang büsste hierbei meistens seine Alterthümlichkeit ein, aber nicht seinen Charakter. — Wir wünschen, dass die angezeigte, innerlich reiche Auswahl in musikalischen Kreisen länger bekannt bleiben möge, als es gewöhnlich mit derartigen Sammlungen von geringem Umfange der Fall zu sein pflegt. Die Jahreszahl könnte immerhin dabei stehen. *Chr.*

Theodor Albert, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Jean Haring. Op. 1: drei Lieder in drei Heften. Op. 2: ebenfalls drei Lieder in drei Heften. Preis eines Liedes 50 bis 75 Pf. (1874.)
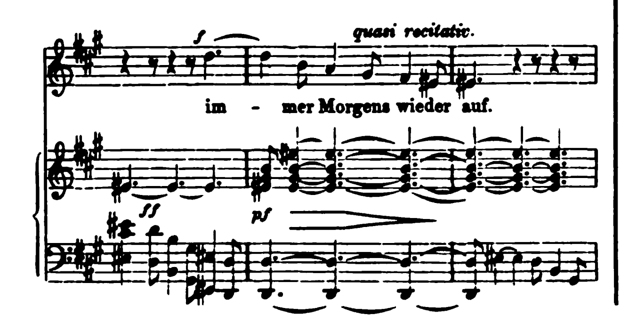
Ein Componist, welcher uns hier seine Erstlinge vorlegt. Nr. 1 ist »Schäfers Klagelied« von Goethe »Da droben auf jenem Berge«, alle drei Strophen nach derselben Melodie, und zwar nach einer solchen, auf welche auch noch vieles

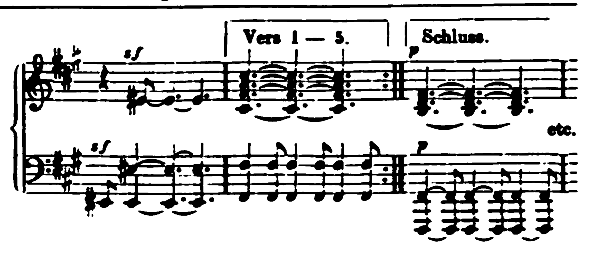
Digitized by Google

Andere gleich gut passen würde. Die Melodie ist sangbar, die Begleitung einfach, rührt sich aber gegen das Ende hin etwas mehr. Nr. 2 ebenfalls von Goethe »Der Strauss, den ich gepflücket«. Hier lässt der Componist seinen Pegasus schon höher steigen und bemüht sich, in Melodie und Begleitung die wundervollen Worte ausdrucksvoll zu illustriren, und die Sangbarkeit ist auch hier wieder dasjenige, was uns entschieden gefällt. Aber die Melodie liegt viel zu hoch, dabei ist kein wahrer Ausdruck möglich, und der Anfang F-moll Sextenaccord bei einem Satze in As-dur ist nicht zulässig. Dieses versteht sich von selbst; wir wünschen nur, dass es dem Componisten auch bald in diesem Lichte erscheinen möge. Das Nachspiel ist zu tadeln, weil es nicht zu dem Uebrigen passt, und auch als rein musikalischer Satz. Herr Albert darf uns auf's Wort glauben, dass man so etwas
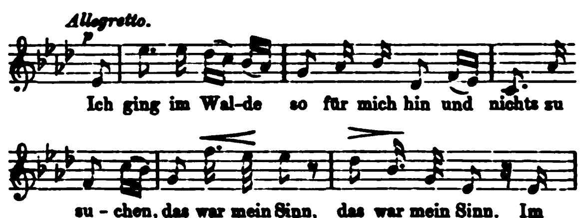


nicht schreiben muss, nicht blos deshalb, weil es incorrect ist, obwohl auch das schon ein hinreichender Grund wäre, sondern besonders deshalb, weil eine derartige verkehrte und stumpfe Harmonie alle wahrhaft melodische Wirkung unmöglich macht. Die melodische Wirkung ist aber die eigentlich musikalische Wirkung, und auf diese arbeitet ein Componist hin, er mag sich dessen bewusst sein oder nicht. Nr. 3 »An Mignon — Ueber Thal und Fluss getragen«, fünf Strophen über dieselbe Melodie, welche er »bewegt« nimmt und »quasi recitativisch« enden lässt. Das Recitativische ist bekanntlich das Individuelle, nämlich dasjenige, welches in einer bestimmten Situation nur auf ein einzelnes bestimmtes Wort passt; Wiederholung zu anderen Worten hebt seine Wirkung vollständig auf. Man mag sich also selber sagen, was daraus entstehen muss, wenn Jemand fünf verschiedene Verse nach einander gleichmässig »quasi recitativisch« singen lässt. Durch das, was der Componist uns hier beschert, wird die Sache aber noch viel schlimmer. Der Satz ist in Fis-moll, der Sänger schliesst aber auf *eis!* Man sehe selber:





Die Auffassung des Goethe'schen Liedes ist hier zugleich so vergriffen, dass man sich der Vorstellung nicht erwehren kann, Herr Albert erwärme sich wie eine Fliege am Feuer der Zukunftsmusik und falle gelegentlich blindlings hinein. Wenn er in seiner musikalischen Entwickelung nicht dahin gelangt, über dergleichen Compositionen einfach einen Strich machen zu können, so ist Hopfen und Malz an ihm verloren. — Nr. 4 ist Goethe's »Ich ging im Walde so für mich hin«, durchcomponirt mit Benutzung von drei melodischen Gedanken. Den ersten setzen wir her:



Aber »das« war so wenig der Sinn des Dichters, dass man diesen Singsang vielmehr als eine Parodie seiner goldigen Verse ansehen kann. Die Worte »das war mein Sinn« haben keine besondere Bedeutung und lassen daher auch keine absonderliche Betonung zu. Wenn irgendwo, so muss ein Componist hier, um den Worten gerecht zu werden, den ganzen Ausdruck durch die Innigkeit des Gesammtbildes zu erreichen suchen. Aber hierin kommen wir bei Herrn Albert gar sehr zu kurz. Der angeführte Anfang dieses Liedes ist eine Melodie, nur nicht für Gesang; für ein Instrument kann sie unter Umständen recht wohl passen. Was dürfen wir erwarten, wenn Componisten Gesangmusik publiciren, bevor sie gelernt haben, mit den Anfangsgründen des Gesanges sich technisch vertraut zu machen? — Die beiden letzten Lieder sind von Heine. Nr. 5 »Ich lieb' eine Blume« ist schwer zu componiren, wir wollen also nicht gerade dieses Stück benutzen, um ein Op. 2 genauer zu prüfen. Was uns hier unangenehm auffällt und für ein gedeihliches Fortschreiten des Verfassers etwas bedenklich erscheint, ist die affectirte Art, wie er über die Schwierigkeiten des Gegenstandes hinweg zu kommen sucht. Dem gegenüber muss gesagt werden, dass die angewandten Mittel durchaus ihren Zweck verfehlen, aber vielleicht den einen Zweck erreichen könnten, den Componisten über sich selbst zu täuschen. Nr. 6 »In dem Walde spriesst und grünt es« macht sich bemerklich durch den musikalisch fehlerhaften Anfang (Es-dur bei einem Satze in As-dur; die zwölf ersten Takte sind incorrect) sowie durch andere Formlosigkeiten, zugleich aber auch durch manche Züge, die Talent verrathen. Einstweilen rufen wir Herrn Albert zu: Studiren wäre zunächst besser als Componiren, und dann vielleicht auf fröhliches Wiedersehen bei Opus Drei!

Digitized by Google

Münchener Musikbrief.

III.

St. Mitte December. Die musikalischen Ereignisse häufen sich so, dass es mir diesmal schwer fällt, dieselben in Kürze zu besprechen; sie waren auch zu wichtig, um hier nur flüchtig erwähnt zu werden.

Hat doch München lange keinen Concertabend wie den der musikalischen Akademie vom 18. November erlebt! Fr. Lachner stand wieder am Dirigentenpulte, Sophie Diez sang wieder ihre bezaubernden Weisen. Zwei Sterne erster Grösse vom Horizonte der deutschen Kunst schmückten wieder an einem und demselben Abende den Münchener Kunsthimmel, beide glänzend in voller künstlerischer Jugendfrische. Das Concert begann unter Wüllner's Direction mit *Beethoven's* frischer, heiterer zweiter Symphonie in nicht ganz glücklicher und sicherer Aufführung, wobei insbesondere das Scherzo in lauter einzelne unverbundene Takte zerfiel. Hierauf sang Frau Diez die grosse »Sextus«-Arie aus »Titus« in ideal vollendeter Weise, mit tiefster Auffassung und Empfindung wie mit einem stimmlichen Wohllaute, welche von keiner unserer jungen Damen bei der Oper erreicht werden. Das Auditorium des dichtgefüllten Saales stand unter dem unverkennbar bewegenden Eindrucke des leider selten mehr ertönenden Gesanges ebensosehr bei der Arie wie bei den später vorgetragenen drei Liedern von *Fr. Schubert,* in deren Vortrag die gefeierte Künstlerin längst als Specialistin bekannt ist. Der Instrumentalsolist des Abends war der auch diesmal wieder als durchaus tüchtiger Künstler erscheinende Geiger Herr Brückner; er spielte *Bruch's* neues, sehr wirksames Esdur-Concert mit vollendeter Bravour und Reinheit, das edel empfundene Adagio besonders mit grosser Wärme und tiefer Auffassung. Vielleicht hätte der letzte Satz durch etwas mehr Feuer und Grösse des Spieles noch gewonnen. Mit grossem Enthusiasmus wurde Fr. Lachner begrüsst, als er das Dirigentenpult bestieg, um seine »Ballsuite«, die letzte der Concertnummern zu leiten. Dieselbe wäre als Novität, wenn auch leicht fasslich, wohl besser an der Spitze als am Schlusse des Programmes gestanden und hätte mehr noch ganz frische als halbermüdete Zuhörer erquickt. Immerhin hat sie auch auf die letzteren in einschmeichelndster und gewinnendster Weise gewirkt. Man konnte beim Klange dieser lieblichen Melodien, beim Anschlage dieser bekannten kräftigen Rhythmen manch greises Haupt freundlich schmunzeln, manch neckischen Mädchenkopf schelmisch hin- und herwiegen sehen. Das sind unmittelbar einschlagende Wirkungen, die nicht missverstanden werden können und vielleicht das finstere Sinnen über die kunstvollen Verschlingungen einer himmelanstürmenden Symphonie hinreichend aufwiegen dürften. Haben nicht alle Grossmeister der Tonkunst: Bach und Händel, Haydn und Mozart, Beethoven und Schubert neben den grössten Werken auch Musik leichteren Schlages geschrieben, welche lediglich zu geistiger Unterhaltung und Erheiterung bestimmt war? Aehnlich hat uns Fr. Lachner nach seinem Requiem seine »Ballsuite« geboten, jugendfrisch, feurig und lebensvoll. Deren Intention und allgemeine Charakteristik wurde bereits kürzlich in diesen Blättern angedeutet; es erübrigt noch, ein paar Worte über ihre einzelnen Sätze zu sagen. Die »Polonaise« wird eingeleitet durch sanfte, singende Weisen, etwa nach Art des Zwiegespräches in der Einleitung von C. M. von Weber's »Aufforderung zum Tanze«; die Polonaise selbst ist sehr festlich und lebendig, das Trio fast majestätisch einherschreitend und der Schluss von glänzender, effectvoller Steigerung. Die namentlich rhythmisch sehr ausgeprägte »Mazurka« hat etwas von nordischer Kälte und Steifheit, deren Trio ist durch eine merkwürdige Klangwirkung der Holzbläser sehr anziehend. Der »Walzer« hat etwas Diabolisches, was in dem sangvollen Trio einen trefflichen Gegensatz erhält. Das zarteste und zugleich kunstvollste Stück der ganzen Suite ist wohl, unbeschadet der Vorzüge anderer Nummern, das »Intermezzo« im leichten Marschrhythmus: es klingt theilweise wie aus höheren Sphären, nur ein kräftiger Mittelsatz mit schwermüthigem Gesange der Hörner erinnert an die Schmerzen dieser Welt. Ein künstliches und doch ganz zwanglos hinfliessendes Gebilde ist der »Dreher«, in welchem beständiger Taktwechsel zwischen zwei- und dreitheiligen Taktarten stattfindet. Die »Lance« eroberte sich bald mit sanfter, in der Wiederkehr anmuthig variirter Klage, bald mit stürmischem Vordringen und siegreichem Pomp vollends alle empfänglichen Herzen. Indem wohl kein Zweifel besteht, das liebenswürdige Werk werde durch häufige Aufführungen auch auswärts allbekannt werden, erwähne ich nur noch dessen theils reiche und glänzende, theils zarte und stets wirksame Instrumentation, welche dem Reichthume an Melodie und Harmonie ebenbürtig zur Seite stehen. Die Novität ist einem bekannten Musikfreunde, Herrn Regierungsdirector von Stetter hier gewidmet; deren Partitur und vierhändiger Auszug werden demnächst die Presse verlassen. Das Orchester spielte die »Suite« so schön, wie es eben in alten Tagen unter Fr. Lachner zu spielen pflegte; damit ist Alles gesagt.

Ein hiesiges Stadtkind, Frau Sophie Menter mit ihrem Gatten D. Popper aus Wien, eröffnete am 21. November den Reigen der Virtuosenconcerte dieser Saison. Bei der Entwerfung des aus zehn Nummern bestehenden, nur zwischen Clavier- und Cellovorträgen abwechselnden Programmes war die Rücksicht auf Darlegung der Virtuosität nur zu sehr maassgebend gewesen, so dass es sich nicht der Mühe lohnt, alle Stücke zu nennen. Hatte die gefeierte Pianistin in der Technik schon früher eine sehr hohe Stufe erklommen, so ist sie mittlerweile unverkennbar zur höchsten emporgedrungen; es giebt für sie keine technische Schwierigkeit mehr; ihr Anschlag besitzt ebensosehr Kraft als Elasticität und Weichheit. Am werthvollsten wie am gelungensten ausgeführt waren die symphonischen Etüden von *Rob. Schumann.* Popper's Spiel excellirte insbesondere durch wirksame Auffassung und gesangreichen Vortrag. Interessant war auch die Bekanntschaft mit den beiden gespielten Flügeln der Bösendorfer'schen Fabrik in Wien, welche durch gleicherweise vollen wie lieblichen Ton hervorragten.

Am 24. November begannen unter Fr. Wüllner's Leitung die Soiréen der kgl. Vocalkapelle. Wieder muss ich aus dem reichhaltigen Programme die in jeder Hinsicht vollendeten Vorträge der Frau Kammersängerin Diez voranstellen. Das tiefinnerliche Gefühl, mit welchem sie *Beethoven's* »Liedchen von der Ruhe«, die vertrauensvolle Religiosität, mit welcher sie dessen »Bitten« vortrug, ergriff wieder alle Hörer; *A. Lotti's* Arie »Pur dicesti« aber war das zarteste und einschmeichelndste Liebeslied, das man nur hören kann, und wurde mit einem wahrhaft seltenen Aufwande an Wohllaut und Kunstfertigkeit, welche auch in den kleinsten Trillerchen vollkommen war, gesungen. An grösseren Chorwerken brachte der Abend gleich anfangs *J. S. Bach's* fünfstimmige Motette »Jesu, meine Freude«. Hierin und auch später war wohl manchmal die erst kürzlich beendete lange Pause in den Uebungen der Vocalkapelle zu bemerken; einige Einsätze waren nicht ganz rein, auch die allerdings sehr schwierige Fuge dieser Motette nicht recht klar, vielleicht etwas zu schnell gesungen. Von sehr schöner Klangwirkung war der vierstimme Gesang »Jesu, dein' Seel'« von *J. M. Frank* und der fünfstimmige »Es tagt in meiner Seele« von *B. Gesius,* welche trefflich vorgetragen wurden. Für eine gediegene, wirkungsvolle, klare und sehr singbare Chorcomposition möchte ich *Fr. Wüllner's* vierstimmigen »Ersten Psalm« erachten, welcher auch recht schön zur Geltung kam. Ein

Digitized by Google

sehr poetisches und charakteristisches Gesangsstück ist *J. Rheinberger's* »Wasserfee« für Chor mit Clavierbegleitung, stimmungsvoll und melodisch, dabei aber reich in der Technik, wie alle Werke dieses Meisters. Von drei Romanzen *R. Schumann's* »Soldatenbraut«, »Der Bleicherin Nachtlied« und »Jäger Wohlgemuth«, welche der Damenchor mit grosser Feinheit sang, gefiel mir die mittlere als allzu gesucht, nicht sehr. *Moritz Hauptmann's* Chorlieder erscheinen oft auf den Programmen der Vocalkapelle und waren auch diesmal zu dreien vertreten; wenngleich diese liebenswürdigen Weisen herzlich erfreuen, dürfte doch etwas mehr Abwechslung nicht schaden. Den Schluss der Soirée bildete *Mozart's* klare, wohllautende Motette »Venite populi« für zwei Chöre. Herr Concertmeister Walter hatte diesmal das instrumentale Intermezzo übernommen und spielte in grossartigem Stile *Tartini's* Sonate mit dem Teufelstriller; der Teufel selbst hat wohl dem seligen Meister Tartini den Triller nicht virtuoser vorgegeigt als uns unser Walter, der auch im Adagio wieder den mächtigsten Ton entwickelte.

Das »schwedische Damenquartett«, wiewohl zunächst dem Virtuosenthum angehörig, möchte ich doch nicht ganz übergeben. Dasselbe hat am Abende des 28. November auch hier all jenen Beifall gefunden, welcher einer bis in die feinste Nüance durchgebildeten gleichmässigen Technik des Vortrages, einer in der That unübertrefflichen Reinheit und Vollendung des Ensembles gebührt; den Gipfelpunkt der nach dieser Richtung wirklich bewunderungswürdigen Leistung bildet ein fabelhaftes Pianissimo, bei welchem der Hörer unwillkürlich den Athem anhält. Im Einzelnen ist wohl nur die Stimme der zweiten Altistin von ganz merkwürdiger Tiefe und Fülle. Ob auch die künstlerischen Momente des Vortrages auf derselben Stufe mit den kunstvollen stehen, ob bei den Damen auch jener innerste Seelenausdruck vorhanden ist, den man Empfindung nennt, würde sich erst beurtheilen lassen, wenn sie in einem kleineren Concertlocale als im Odeonssaale und mit werthvolleren Vorträgen, als einigen unbedeutenden Nationalweisen in schwedischer Sprache, auftreten würden. Der Hörer merkt nichts von eigener Ergriffenheit der Vortragenden und das macht wohl die Vorträge etwas zu monoton und schablonenmässig. Von den dem Damenquartette als Folie dienenden Künstlern schien der Pianist Louis Maas unbedeutend; der Geiger Paul Klengel besitzt eine virtuose Technik und durchdachten Vortrag, aber einen für *Tartini's* »Teufelstriller« etwas zu kleinen Ton. Ein sehr bedeutender Künstler schien mir der Cellist Grützmacher zu sein; er spielte mit wundervoll grossem, rundem Tone drei gesangsvolle Transscriptionen aus *Reinecke's* zu wenig bekannter Oper »Manfred«.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Breslau, 28. Dec.*)

(Orchesterverein.) Der vierte Kammermusik-Abend begann mit dem Dmoll-Quartett von *Mozart* (Nr. 2 der Haydn gewidmeten Quartette) und liess darauf ein Claviertrio (E-moll Op. 26) von *B. Scholz* und das Quartett (F-dur Op. 41, Nr. 2) von *Schumann* folgen. Nach dem Mozart'schen Quartett, welches besonders durch lebendige Stimmenführung fesselt, hatte das Scholz'sche Trio, das gerade in dieser Beziehung etwas matt erschien, einen schweren Stand. Erst der letzte Satz vermochte den Abstand einigermaassen auszugleichen. Die Ausführung der zweiten und dritten Nummer war gut; doch in Beziehung auf die erste, das Quartett von Mozart, können wir Herrn Himmelstoss (erste Violine) nicht genug vor einer Vortragsweise warnen, die das Werk durch falsche Betonung der die Abschnitte abschliessenden Noten, namentlich im *Forte*, geradezu entstellt und seinem Spiel eine Beimischung von dem verleiht, was man gewöhnlich »Herunterreissen« nennt. Es ist diese Erscheinung um so auffallender, als sie nur bei einzelnen Stücken, nicht aber immer hervortritt. — Das vierte Abonnement-Concert war durch die Mitwirkung Joachim's ausgezeichnet. Er spielte *Mendelssohn's* Violinconcert, ferner »Nocturne« mit Orchesterbegleitung, von ihm selbst componirt und drei Stücke: Präludium, Menuetto, Gavotte aus der Suite in E-dur von *S. Bach*. Endlich erfreute er uns noch auf stürmisches Verlangen durch eine Zugabe, aus einer anderen Suite von *Bach*. Die Orchesterbegleitung des Nocturne ist dadurch bemerkenswerth, dass ihr die Violinen fehlen. Der Componist erreicht dadurch den doppelten Zweck einer dunkleren Tonfärbung und des besseren Hervortretens seines Solo-Instrumentes, welches hier vorzugsweise in der tieferen und mittleren Lage zum Vortrage seelenvoller Cantilene benutzt wird. Als Gegensatz zu diesem Stück waren die gleich darauffolgenden Bach'schen Stücke von vortheilhaftester Wirkung. Unter den zu Gehör gebrachten Orchesterwerken, nämlich dem *Fr. Schubert*'schen Entr'acte Nr. 4 zum Schauspiel »Rosamunde« und der zweiten Symphonie von *Beethoven*, befand sich wiederum ein für Breslau neues Werk, welches das Concert eröffnete: die Ouvertüre zu Shakespeare's »Richard III.« von *Robert Volkmann*. Der Versuch, diesen Charakter musikalisch interpretiren und zugleich die äusseren Vorgänge der Tragödie durch Töne illustriren zu wollen, hat den Componisten zu einem Musikstücke verleitet, welches als solches nicht recht verständlich, weil zu bunt zusammengesetzt ist, trotzdem durch die Wiederkehr einzelner Motive der musikalischen Form einigermaassen Rechnung getragen ist. Merkwürdigerweise ist dieses eine mehreremale wiederkehrende Motiv, welches in den tiefsten Lagen der Bläser ertönend, den unheilschwangeren Charakter Richard's anzudeuten scheint, dasselbe, das Mozart im Finale seiner sogenannten Jupiter-Symphonie: *c, d, f, e*, und Bach in einer Fuge im wohltemperirten Clavier: (II. Theil Nr. 9, E-dur) *e, fis, a, gis*, benutzt haben, nur dass es bei Volkmann in Moll: *fis, gis, his, a*, erscheint. Als Gipfelpunkt des Werkes ist die Schilderung des Kampfgewühles, für welche ein altenglisches Kriegslied geschickt verwendet ist, anzusehen. Trotzdem die Composition gut vorgetragen wurde, errang sie sich doch aus dem oben angegebenen Grunde keinen Erfolg. — Der am 9. December stattgefundene fünfte Kammermusik-Abend gab einer Schülerin des Herrn Professor Kullack, Fräul. Johanna Wenzel, Gelegenheit, sich in vier Stücken aus der Englischen Suite in G-moll von *S. Bach* und in drei Stücken von *Fr. Schubert* (Menuett, H-moll), *R. Schumann* (Vogel als Prophet) und *Chopin* (Berceuse) als tüchtige Clavierspielerin zu zeigen. Die übrigen Nummern des Programms bestanden in dem Sextett für Saiteninstrumente (B-dur, Op. 18) von *Joh. Brahms*, an dessen Ausführung sich ausser den ständigen Herren des Quartetts noch die Herren Ehrlich (zweite Viola) und Heyer (zweites Violoncello) betheiligten und in dem Quartett (A-dur, Op. 18 Nr. 5) von *Beethoven*. Als besonders gute Leistung an diesem Abend ist die Ausführung des ersten Violinparts im Beethoven'schen Quartett durch Herrn Himmelstoss hervorzuheben. — Im fünften Abonnement-Concert (am 15. Decbr.) spielte Herr B. Scholz das Clavierconcert in A-dur von *Mozart* in einer dem lieblichen Werke in jeder Beziehung gerecht werdenden Weise. Die im ersten Satze eingelegte, wie wir hören, eigne Cadenz ging freilich ein wenig über Mozart'sche Art hinaus. Auch dieses Concert, welches mit der Ouvertüre zu den »Abenceragen« von *Cherubini* eröffnet wurde, brachte ein neues Werk, nämlich »Festouvertüre« von *E. Lassen*, componirt zur Vermählungsfeier S. k. H. des Erbgrossherzogs von Sachsen-Weimar. Der Componist benutzt für dasselbe zwei Volkslieder: »Ich hatte einst ein schönes Vaterland« und »Ach, wie ist's möglich dann, dass ich dich lassen kann«. Das erstere erscheint nur zu Beginn des sogenannten Mittelsatzes von der Oboe zart vorgetragen, von der Harfe und von hochliegenden Violinen Tremolo begleitet und ist in dieser gleichsam träumerischen Fassung von guter Wirkung. Dagegen hat sich das andere eine Fassung gefallen lassen müssen, die es sich wahrscheinlich nie hat träumen lassen. Nachdem es nämlich bereits in der Einleitung sanft angeklungen hat und sein Anfang als Motiv im Mittelsatze verarbeitet worden ist, tritt es zuletzt als Anhang, ähnlich wie in Weber's Jubelouvertüre das »God save the king« vom vollen Orchester, dem neben dem ganzen Blechchor auch Piccolo und Becken nicht fehlen, vorgetragen auf. Eins schickt sich aber nicht für Alle. Die massige Behandlung, welche dem breiten Volksgesange in der Weber'schen Ouvertüre wohl ansteht, macht hier bei diesem zarten Volksliede einen wahrhaft peinlichen Eindruck, der das, was von eigner Erfindung etwa Gutes an dem Werke ist, wieder vernichtet. Die Ouvertüre stellt übrigens sehr hohe Anforderungen an die Leistungsfähigkeit eines Orchesters. Sie wurde aber, so wie die das Programm schliessende Symphonie in Es-dur Op. 97 von *R. Schumann* unter Scholz' Leitung trefflich ausgeführt. Auch die unter Leitung Herrn Trautmann's, des Dirigenten der Springer'schen Kapelle, ausgeführte Cherubini'sche Ouvertüre und die Begleitung zum Mozart'schen Concerte erfreuten sich einer zu lobenden Wiedergabe.

*) Uns sehr verspätet zugegangen. *D. R.*


Digitized by Google

Kopenhagen, 24. Januar.

R. Im nächsten Monate wird es hier viel Musik geben, denn erstens wird eine italienische Operngesellschaft unter der Leitung des Impressario Giraldini Vorstellungen geben, und zweitens kommt die Méric Lablache mit einer Concertgesellschaft hierher. Theilnehmer an der letztgenannten Gesellschaft sind ausser der Lablache, die früher Mitglied der grossen Oper in Paris war, der Bassänger C. Behrens und ein französischer Cellist, der ein tüchtiger Künstler sein soll. Die italienische Operngesellschaft enthält dem Vernehmen nach gute Kräfte; als solche werden besonders der Tenorsänger Carion, k. k. österreichischer Kammersänger, und der Bassbuffo Marchesio, früher in Petersburg, genannt. Die Italiener werden im sogenannten Hoftheater (nicht mit dem königlichen Theater zu verwechseln) singen, und ein italienischer Maestro di capella wird abwechselnd mit dem hiesigen Musikdirector Balduin Dahl das Orchester leiten. Man gedenkt die Dinorah von *Meyerbeer*, Cosi fan tutte von *Mozart*, L'Ombre von *Flotow* und die allbekannten Opern von *Verdi* aufzuführen. — Im königlichen Theater ist die (gerade dieses Jahr) 50jährige »Dame blanche« wieder auf dem Repertoire erschienen. Trotz ihres hohen Alters ist genannte Dame noch immer schön und jugendlich, oder mit anderen Worten, man hört die Musik an und vergisst, dass sie heuer ihr 50jähriges Jubiläum feiert; die feine und charakteristische Composition *Boieldieu's* scheint nie ihren Reiz verlieren zu sollen, und doch war Boieldieu ein Funfziger, als er »Die weisse Frau« hervorbrachte. Die Aufführung ist im Ganzen recht gelungen. Herr Christoffersen singt die Partie des George Brown sehr gut, spielt aber nicht fein genug, was uns jedoch weniger genirt, weil der frühere Darsteller dieser Rolle fast noch schlechter spielte und die Gesangpartie nicht bewältigen konnte. Frau Hansen ist als Anna recht genügend, besonders in Betreff des Gesanges. — Die hiesige »Berlingske Tidende« vom 19. d. M. enthält einen Aufsatz von Rée, der darin behauptet, dass das ausländische Blatt »Unsere Zeit« übertreibt, wenn es sagt, dass es durch die Wiener Weltausstellung erwiesen worden sei, dass Julius Blüthner der erste Pianoforte-Fabrikant in Europa ist. Rée weist nämlich nach, dass die bedeutendsten Fabrikanten in England, z. B. Broadwood, sich nicht an der Ausstellung betheiligt hatten.

Leipzig, 24. Januar.

Das Programm des siebenten Euterpeconcertes am 19. Januar lautete: Friedensfeier-Ouvertüre von *Carl Reinecke*, Arie aus »Idomeneo« von *W. A. Mozart*, Symphonie (C-dur) von *Fr. Schubert*, Lieder mit Pianofortebegleitung von *O. Bolck*, *Fr. Schubert* und *A. Rubinstein*, Ouvertüre zu »Oberon« von *C. M. v. Weber*. Fräulein Gutzschbach, welche die Gesangsvorträge übernommen hatte, errang sich durch ihre sinnige Vortragsweise reichen Beifall und wurde noch zu einer Zugabe genöthigt, welche dann auch erfolgte und in einem Liede von *Brahms* bestand. Auch das Orchester leistete nach Kräften Zufriedenstellendes.

Im dreizehnten Gewandhausconcerte, Donnerstag den 21. Januar, bekamen wir, sehen wir von einigen unerheblichen Unaufmerksamkeiten in den Geigen ab, seitens des Orchesters in exacter, schwungvoller Vorführung zu hören: Ouvertüre zur Oper »Die Abenceragen« von *L. Cherubini* und Symphonie B-dur Nr. 4 von *L. van Beethoven*. Wie ganz anders wirkte der unlängst gehörten Symphonie gegenüber dies Werk schon seiner äusserlichen Construction nach auf uns. Stellen wir einen allgemeinen ästhetischen Vergleich zwischen den meisten neueren und den älteren grösseren Orchesterwerken an, so tritt uns gleich in der äusseren Textur ein auffallender Unterschied entgegen. Ist in letzteren nur selten die tönende Masse als solche wirksam, sondern als ein Vorausgesetztes mehr oder minder von den einzelnen musikalischen Gedanken aufgezehrt (gleich den erdigen Substanzen, die zwar auch Vorbedingung für die Existenz der Pflanzen, nicht aber diese selbst sind, obwohl sie sich in letzteren in erhöhter und vergeistigter Potenz wieder vorfinden), treten überdies in den Werken aus der Glanzperiode der Symphonie die verschiedenen Instrumente noch in ihrer vollen individuellen Reinheit und Eigenthümlichkeit, gleichsam als die sprechenden Personen jener Tondramen auf, — so erscheinen in den meisten neueren Instrumentalwerken (ganz abgesehen von der Bedeutsamkeit des jedesmaligen specifischen Ideengehaltes derselben) die Hauptgedanken häufig in zu vieles Nebenwerk verstrickt, daher ohne das gehörige Relief, ja, nicht selten durch jenes (ähnlich den Aesten eines Baumes, an denen sich allerhand Schlingpflanzen als zehrende Parasiten anklammern) in ihrer eigenen natürlichen Lebensentwickelung gehemmt, sodass selbstverständlich auch die Schöpfungen der früheren Schule bei aller geistigen Verschiedenheit durchschnittlich unzweideutiger und unmittelbarer wirken, als die der modernen Richtung, zu deren Inhaltserfassung oftmals eine nicht geringe Reflexions- und Abstractionsfertigkeit gehört, welche bekanntermaassen nicht Jedermanns Sache im Publikum ist. Man verzeihe uns diese Abschweifung; dieselbe sollte nicht den vollendeten Componisten, sondern vielmehr nur den Neulingen auf dem Gebiete der höchsten Instrumentalform gelten und den Zweck haben: Letztere wiederholt auf das Bedenkliche der gegenwärtig mit so grosser Vorliebe angestrebten sinnlichen Massenwirkung aufmerksam zu machen. — Ueber die beiden Solisten dieses Concertes können wir uns kurz fassen. Herr Rendano aus Neapel, welcher bereits hier als technisch fertiger, geistbegabter Pianist bekannt ist, spielte *Chopin's* Concert Nr. 2 in F-moll; sodann Phantasie Nr. 2 C-moll von *Mozart* und Allegro, Presto und Sonate von *Scarlatti*. Fräul. Minnie Hauk, kgl. preuss. Hofopernsängerin, jedoch entsprach den Erwartungen, welche wir von ihr hegten, nicht. Die genannte Dame verfügt zwar über eine wundervolle, umfangreiche Mezzosopranstimme, hat sich aber Manieren angeeignet, welche vor dem Forum des feinen Geschmackes nicht bestehen. Auch ist ihre Kehlfertigkeit keineswegs derartig, dass wir die Wahl der Chopin'schen Mazurka als eine berechtigte hätten ansehen können. Schon in dem Vortrage der *Mozart'*schen Arie »O säume länger nicht« (mit vorhergehendem Recitativ) vermissten wir Noblesse und den rechten ästhetischen Hauch. Ausser diesen beiden Pièces sang Fräul. Hauk noch »Mignon« von *Liszt* und fand, trotz der beregten Mängel, doch eine ziemlich warme Aufnahme.

* **Berlin.** Am Montag (den 18. Jan.) brachte der Stern'sche Gesangverein, unter Leitung des Professor Stockhausen, das Triumphlied von *Brahms* und die neunte Symphonie zur Aufführung. Ueber die erstere Composition haben wir bereits bei Gelegenheit einer früheren Aufführung berichtet. Trotz mannigfacher Anklänge an Händel, durch welche der Componist seine eigene Individualität vielleicht absichtlich in den Schatten gestellt hat, trotz einer gewissen Trockenheit und Härte in der Modulation und Stimmführung, ist das Werk als eines der bedeutsamsten der neuen Zeit zu bezeichnen. Von kühler Objectivität sucht sich Brahms in seinen Schöpfungen eben so fern zu halten, wie von subjectiver Empfindsamkeit und kleinlicher Genremalerei. Die Hoheit seines Strebens verwirklicht sich zwar nicht überall, sie lässt auch sie und die Spuren der harten und schweren Arbeit zurück; aber sie ist stets erkennbar, und darauf beruht der Antheil, den die Besten seiner Zeit ihm entgegenbringen, mitunter freilich mit einem Uebermaass der Bewunderung, das dann auch wieder Opposition hervorruft. Von den drei Sätzen des Triumphliedes scheint uns der letzte der fliessendste, lebendigste und inhaltreichste zu sein; in den beiden vorangehenden waren es vorzugsweise die Schlüsse, welche einen wärmeren Hauch der Empfindung in sich erkennen liessen. Die Ausführung war eine sehr glänzende; der Chor, dem eine ausserordentlich schwere und anstrengende Aufgabe gestellt ist, that Wunder der Tapferkeit. Wie das Triumphlied, so war auch die neunte Symphonie mit grosser Sorgfalt einstudirt, und die Berliner Symphonie-Kapelle stellte sich dem Publikum von ihrer besten Seite dar. Zu rühmen ist namentlich die harmonische Abstufung aller Schattirungen, die im Hinblick auf die gewaltige Grösse des Werkes vielleicht sogar etwas zu weit getrieben war. Auch hier wurde der Chor der in früherer Zeit so oft als unüberwindbar behaupteten Anforderungen, welche Beethoven an die menschliche Stimme gestellt hat, vollkommen gerecht. Die Solopartien waren durch die Fräul. Lilli Lehman und Assmann und die Herren Müller und Schmock in befriedigender Weise besetzt; nur der Adagio-Satz am Schluss mit seinen schwierigen rhythmischen und harmonischen Verwickelungen gerieth etwas ins Schwanken. *G. E.* (Vossische Ztg. vom 20. Jan.)

* **Stuttgart.** Das hiesige Conservatorium für Musik hat im vergangenen Herbst 161 Zöglinge neu aufgenommen und zählt jetzt im Ganzen 576 Zöglinge, um 68 mehr als im vorigen Jahr. 182 davon widmen sich der Musik berufsmässig, und zwar 62 Schüler und 120 Schülerinnen, darunter 133 Nicht-Württemberger. Unter den Zöglingen im Allgemeinen sind 306 aus Stuttgart, 32 aus dem übrigen Württemberg, 10 aus Baden, 11 aus Bayern, 4 aus Hessen, 22 aus Preussen, 4 aus Braunschweig, 3 aus Bremen, 6 aus den sächsischen Herzogthümern, 2 aus Hamburg, 4 aus Oesterreich, 35 aus der Schweiz, 4 aus Frankreich, 53 aus Grossbritannien, 4 aus den Niederlanden, 10 aus Russland, 1 aus der Türkei, 79 aus Nordamerika und 1 aus Afrika. Der Unterricht wird während des Wintersemesters in wöchentlich 706 Stunden durch 34 Lehrer und 5 Hilfslehrer ertheilt. (Officieller Bericht.)

* **Berichtigung.** Die in der vorigen Nummer Sp. 62 erwähnten Herausgeber und Bearbeiter der unlängst bei J. Rieter-Biedermann erschienenen vortrefflichen Sammlung schottischer und irischer Gesänge, Carl und Alfons Kissner, sind nicht Brüder, wie dort gesagt wurde, sondern Vater und Sohn.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[20] In meinem Verlage ist erschienen:

Palmsonntagmorgen.

Gedicht von E. Geibel

für eine Sopranstimme

und weiblichen Chor

mit Orchesterbegleitung

componirt

von

Ferd. Hiller.

Op. 102.

Partitur 5 Mk. Clavierauszug 3 Mk. 30 Pf. Orchesterstimmen 6 Mk.

Singstimmen: Sopran I, II. Alt I, II. à 30 Pf.

Leipzig und Winterthur. J. Rieter-Biedermann.

[21] In unserm Verlage erschienen die bedeutendsten Instrumental-Werke **C. M. v. Weber's,** in neuen, trefflichen Arrangements für Piano zu 4 Händen:

	M.	Pf.
Clavier-Concerte, im Arrang. von F. W. Jähns u. F. G. Jansen.		
Nr. 1. C-dur. Op. 11. [Jansen] . . . netto	2	50
- 2. Es-dur. Op. 32. [Jähns] . . . -	2	50
- 3. Concertstück. Op. 79. [Jansen] . . . -	2	50
Clavier-Sonaten, arr. von Jähns. Neue Ausgabe.		
Nr. 1. C-dur. Op. 24. . . . -	2	50
- 2. As-dur. Op. 39. . . . -	2	50
- 3. D-moll. Op. 49. . . . -	2	50
- 4. E-moll. Op. 70. . . . -	2	50
Quartett für Piano, Violine, Viola, Cello. Op. 8, arr. von Jansen . . . -	2	50
Trio für Piano, Flöte, Cello. Op. 63, arr. v. Jähns . . . -	2	50
Divertimento für Piano und Guitarre. Op. 38, arr. von Jansen . . . -	4	—
Sinfonie. Nr. 1. [C-dur] . . . -	2	50
— Nr. 2, arr. von Jähns . . . -	2	50

Werke für Clarinette arr. von Jansen

	M.	Pf.
Concertino. Op. 26. n.	1	50
Variationen. Op. 33. -	1	—
Quintett. Op. 34. -	2	50
Gr. Duo concertant. Op. 48. -	3	—
1. Concert. Op. 73. n.	2	—
2. Concert. Op. 74. -	2	50

Werke für Fagott arr. von Jansen.

	M.	Pf.
Andante u. Rondo ongarese für Fagott. Op. 35. -	1	50
Concert f. Fagott. Op. 75. -	2	50

BERLIN, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung, (Rob. Lienau) Französische Str. 23.

[22] In meinem Verlage ist soeben erschienen:

Herakles

Oratorium

von

G. Fr. Händel.

Chorstimmen:

Sopran, Alt, Tenor und Bass à 1 Mk. netto.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

☞ Der Clavierauszug erscheint demnächst.

Leipzig und Winterthur. J. Rieter-Biedermann.

[23] Soeben erschien in meinem Verlage:

Sieh, der Frühling kehret wieder.

Gedicht von H. Allmers

für

vierstimmigen Männerchor

componirt und

dem Sängervereine Harmonie in Zürich gewidmet

von

H. Schulz-Beuthen.

Op. 20.

Partitur 2 Mk. Stimmen à 50 Pf.

Leipzig und Winterthur. J. Rieter-Biedermann.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[24] **Mendelssohn's Werke.**

Kritisch durchgesehene Ausgabe.

Einzel-Ausgabe.

		M.
Op. 5. **Capriccio** in Fis moll . . .	netto	M. — 90.
» 6. **Sonate** in E dur . . .	»	» 1. 80.
» 7. **7 Charakterstücke** . . .	»	» 2. 10.

☞ Die Preise sind jetzt nach denen unserer Gesammtausgabe von Mendelssohn's Werken berechnet, und dadurch fast auf die Hälfte der Preise der früheren Ausgabe ermässigt.

[25] In meinem Verlage erschien soeben:

SINFONIE

für

grosses Orchester

componirt und

Richard Barth gewidmet

von

Julius O. Grimm.

Op. 19.

Partitur 20 Mk. Stimmen 27 Mk.

Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten unter der Presse.

Leipzig und Winterthur. *J. Rieter-Biedermann.*

[26] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Schottische Volkslieder

(Scotch Songs)

für

vier Männerstimmen

(Soli und Chor)

bearbeitet und

dem Akademischen Gesangverein in Wien gewidmet

von

Carl Kissner.

Partitur und Stimmen Pr. 4 Mk.

Stimmen einzeln à 50 Pf.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. Februar 1875. **Nr. 6.** X. Jahrgang.

Ueber Kunstbildung auf Universitäten.

(Fortsetzung.)

6.

Die Wissenschaft bestand im Bereiche der Kunst zuerst darin, dass sie die Erfahrungen der Künstler sammelte und, mit dem Verstande beleuchtet, in Zusammenhang brachte. Was sich daraus ergab, verkündete sie als Kanon oder Regel der Kunst, als Theorie oder Kunstlehre, und dieses war der Anfang ihrer Thätigkeit, die erste Stufe der Kunstwissenschaft. Insoweit ist sie wesentlich nur eine Handhabe für den Künstler und entfernt sich kaum aus seiner Werkstatt. Die Theorie in ihrer Vollkommenheit stellt sich dar als das Bewusstsein der Gesetzmässigkeit der Kunst.

Ihre zweite Stufe und damit ihre eigentliche Bedeutung erlangt die Wissenschaft, indem sie ihren Fuss auf das historische Gebiet setzt; denn ihre Aufgabe ist es, die Geschichte der Kunst zu erkennen und die betreffenden Denkmäler nach der Zeit- und Werthfolge einzureihen. Hierdurch wird die Wissenschaft Custos und Conservator der Kunst und erlangt erst damit ihre volle Selbständigkeit gegenüber der productiven Seite der Kunst. Für die Theorie bedarf es eines besonderen Mannes der Wissenschaft nicht, obwohl sie eine wissenschaftliche Thätigkeit bildet; sie kann in den Händen der Künstler verbleiben, wie es auch gewöhnlich der Fall ist. Aber den Aufbau der Geschichte der Kunst muss der ausübende Künstler Anderen überlassen. Die Künstler sind zwar die nächsten und natürlichsten Erhalter der Werke früherer Meister, aber nur so lange diese Werke noch im lebendigen Zustande verharren; ihre Erhaltung ist lediglich die der künstlerischen Tradition. Sobald das Werk aufhört die Gegenwart anzuziehen, sind die Künstler die ersten welche es fahren lassen; und sie thun recht daran, wenn sie sich um andere Erzeugnisse bemühen, denn ihre Hauptaufgabe ist, die Kunst um jeden Preis in ihrer Werkthätigkeit lebendig zu erhalten, selbst um den Preis der Erzeugnisse vergangener Tage. Insofern ist Niemand ungeeigneter, eine stabile Geschichte der Kunst auf dem Grunde wohlgeordneter, richtig erkannter und erläuterter Monumente zu wege zu bringen, als der schaffende Künstler. Dieses vermag allein der vorurtheils- und interesselose Mann der Wissenschaft, dessen Herrschaft damit beginnt: der Künstler wird hier, wie jeder Andere, sein einfacher Schüler. Die Kunstwissenschaft als geschichtliche Disciplin stellt die schaffende Thätigkeit aller Zeiten als das hin, was sie wirklich ist, von Demjenigen aber, der in einem einzelnen Schachte arbeitet, unmöglich in dieser Gestalt erkannt werden kann, nämlich als eine grosse, mit dem Gange der Menschheit Schritt haltende Gesammtentwicklung. Was im Gedränge und Kampfe solcher Entwicklung verschüttet wurde, das zieht sie wieder hervor; was vergessen war, dessen erinnert sie sich wieder. Sie ist das Gedächtniss der Kunst.

Es ist für die gegenwärtige Untersuchung von entscheidender Bedeutung, dass die Kunstwissenschaft hiermit ein Gebiet besitzt, auf welchem ihre Selbständigkeit so vollkommen ist, dass sie ihre Bestimmungen nur von sich selber empfängt. Um das ganze, historisch erkennbare Reich der Kunst nach allen Seiten hin auszubeuten, breitet sie sich in verschiedene Fächer aus und lässt jene Arbeitstheilung eintreten, die der menschlichen Leistungsfähigkeit die beste Aussicht auf Erfolg bietet. Die Geschichte bleibt das Hauptfeld der Kunstwissenschaft, auf dem Gebiete derselben werden immer ihre grössten Thaten liegen. Es ist daher kaum denkbar, dass die Untersuchungen hierin zu weit ausgedehnt oder zu sehr in's Einzelne geführt werden könnten; je vollständiger das ganze historische Gebiet durch gediegene Kräfte bestellt ist, um so normaler wird der Zustand der Kunstwissenschaft sein. Den Höhepunkt dieses Theiles der Wissenschaft bildet die vergleichende Kunstgeschichte, deren Aufgaben in ihren schwersten Partien aber bisher kaum berührt sind.

Die dritte Stufe dieser Wissenschaft ist die Kunstphilosophie oder Aesthetik. Für sie sind Kunsterzeugung und Kunsteindruck Thatsachen, die sie mit dem reinen Denken zu ergründen sucht. Obwohl in einer streng philosophischen Fassung nur kleinen Kreisen zugänglich, ist sie doch gerade durch die Allen naheliegenden Thatsachen, von welchen sie ausgeht, und durch die Allen sich aufdrängenden Fragen und Zweifel, welche sie zu lösen sucht, recht eigentlich derjenige Theil dieser Wissenschaft, welcher zur Zeit das grösste Publikum hat. In ihrem Kerne nur wenigen auserwählt Begabten erfassbar, gewinnt die Aesthetik sich die Menge durch ihre praktischen Ausläufer, welche für ein kritisches Verständniss der Kunst und für die Beurtheilung ihrer Werke leicht fassliche Handhaben bieten. Bei keinem Theile der Kunstwissenschaft liegt die Gefahr der Verirrung so nahe, wie bei diesem, und sie ist in den letzten Jahrzehnten bereits Thatsache geworden durch den unkrautartigen Luxus der Schriftstellerei über Aesthetik. Soll dieser Zweig der Wissenschaft gedeihen und nützen, ohne auszuarten, so bedarf er eines starken Rückhaltes,

Digitized by Google

und diesen bietet nicht irgend ein System der Philosophie, sondern allein die Kunstgeschichte. Praktisch ausgedrückt, sollten die in diesem Fache zu Lehrern an unseren Hochschulen Berufenen nur aus der Zahl Derer genommen werden, die zugleich ein Hauptfach der Kunstgeschichte beherrschen. Damit ist die Gewähr gegeben, dass dieser erlesene Theil der Kunstwissenschaft nur von den wahrhaft innerlich Berufenen in die Hand genommen wird; Andere sollten sich in akademischen Kreisen nicht damit befassen dürfen. Diese Bestimmung würde ein genügender Damm sein gegen die eingetretene ästhetische Versandung, die in weiterer Ausartung alle Geschichte zu überspülen droht.

Die Kunst ist der Gegenstand dieser Wissenschaft, aber nicht die Grundlage derselben; ihre Grundlage ist nicht künstlerischer, sondern verstandesmässiger Art, indem sie lediglich auf den Gesetzen des vernunftgemässen Erkennens beruht. Die Gabe eines solchen Erkennens ist aber weit mehr ein Gemeingut aller Menschen, als die der Kunsterzeugung oder des Kunstgenusses, und zwar desshalb, weil der Kunsttrieb seiner Natur nach individualisirend und trennend wirkt (vgl. § 4), das vernunftgemässe Erkennen dagegen in einheitlichen Denkgesetzen wie in einer gemeinsamen Quelle seinen Ursprung hat. Die Wissenschaft greift daher weiter als die Kunst; sie überbrückt die Wasserscheiden der verschiedenen Künste und baut gemeinsame Wege durch das ganze Reich, auf denen schliesslich selbst derjenige sich zurecht findet, welcher durch mangelnde natürliche Begabung in diesen Gebieten ein Fremdling ist.

Aus diesem Grunde ist es der Wissenschaft möglich, in dem Verhältniss zwischen Kunst und Menschheit vermittelnd und befreiend zu wirken. Wesen und Aufgabe der Kunstwissenschaft besteht eben darin, das Gebiet des künstlerischen Geistes dem des Verstandes oder dem allgemeinen intellectuellen Reiche zu incorporiren; ihre Mission ist die Erschliessung des Exclusiven für Alle.

Die Kunstwissenschaft hat einen materialen und einen formalen Theil. Die Form ist es überall, welche die Sache an den Tag bringt; sie ist das Erste, von dessen Erfassung alles Weitere abhängt. So auch hier. Der formale Theil dieser Wissenschaft, das Verstandesmässige, hebt den sachlichen Theil, das Künstlerische, zum Lichte eines allgemeinen Verständnisses empor.

(Fortsetzung folgt.)

Wider die feurigen Kapellmeister.*)

✕ Kant hat die Musik eine aufdringliche Kunst genannt, und man versteht ohne Commentar, in welchem Sinne dies gemeint ist. In einem andern Sinn könnte man sie eine hülflose Kunst nennen, sofern ihre Schöpfungen in den meisten Fällen nur durch fremde Vermittlung in die äussere Wirklichkeit übergeführt werden können und dabei den mannigfaltigsten Verunglimpfungen ausgesetzt bleiben. Ich will nicht reden von der Misshandlung einer Beethoven'schen Sonate durch Schülerhände, oder von den Attentaten schriller Damenstimmen auf die schönsten Schubert'schen Lieder, überhaupt nicht von den privatim begangenen Sünden harmloser Dilettanten, nicht einmal von den für genial gehaltenen Unarten mancher Fachkünstler, unter denen namentlich Opernsänger, wenn sie sich meisterlos fühlen, zuweilen den Beifall der Menge auf Kosten des Componisten einzufordern wissen. Der Klageseufzer, dem ich hier Luft zu geben wage, gilt lediglich jenen Machthabern, denen vor allen anderen Factoren die schöne, aber verantwortungsvolle Aufgabe obliegt, uns zum vollen Genuss grösserer Orchester- oder Vocalwerke zu verhelfen, und bezüglich dieser Aufgabe soll wieder nur e i n Punkt zur Sprache kommen: die Wahl des Tempo.

Wahl? Ist denn nicht überall das Tempo ausdrücklich vorgeschrieben? Nun ja, da steht Allegro, Andante, Adagio; aber man weiss, wie viele Abstufungen innerhalb einer jeden solchen Bezeichnung möglich sind. Bei modernen Tonstücken findet man genaue Angaben in Zahlen nach den Schlägen des Metronoms. Die älteren Meister hatten noch kein Metronom, vermissten es auch nicht, da sie das Vertrauen hegten, das richtige Tempo werde sich aus der Composition selbst ergeben, und dieses Vertrauen ging so weit, dass sie (wenigstens vor Haydn und Mozart) sehr häufig nicht einmal jene allgemeinen Bezeichnungen beischrieben, oder höchstens den Ausführenden zu einiger Ueberlegung einluden durch die naive Aufschrift: *Tempo giusto*. Die metronomisirten Tonstücke aus neuester Zeit gehen uns hier nichts an; sie belehren überhaupt den Dirigenten (oder bei Clavierstücken den Spieler) durch Wort und Zeichen über jede Nüance der Ausführung so speciell, dass dieser darin ein fast beleidigendes Misstrauen in seine Einsicht erblicken müsste, wenn er nicht sich sagen dürfte, berechtigt sei allerdings oft genug ein Misstrauen gegen die innerliche Sprachfähigkeit der betreffenden Composition.

Es lässt sich behaupten: je höher der Kunstwerth eines Tonstückes steht, um so sicherer trägt es sein eigenes Metronom in sich, und um so empfindlicher ist es zugleich für jedes Vergreifen im Tempo. Sehr geringe Schwankungen um das rechte Maass herum können bisweilen ohne Benachtheiligung zulässig sein; dagegen giebt es Tonstücke, welche unerbittlich verlangen, dass das vom Componisten ihnen zugedachte Tempo mit Haaresschärfe eingehalten werde. Ein Beispiel grösster Empfindlichkeit bietet der Einleitungschor zu Haydn's »Jahreszeiten« (»Komm, holder Lenz«). Wer die unsagbare Lieblichkeit dieses Chors verstanden und in sich aufgenommen hat, möchte es kaum für möglich halten, dass sie je zerstört werden könne, und doch ist sie so leicht zu zerstören. Eine äusserst geringe Beschleunigung des einzig passenden Tempo reicht hin, der ganzen Musik das widernatürliche Gepräge gemeiner Lustigkeit aufzudrängen, gegen welches jeder Ton des Gesanges, jede Figur des begleitenden Orchesters sich sträubt und empört; wird andererseits das Tempo nur um sehr wenig zu langsam genommen, so erlahmt sogleich der Chor in erschreckender Weise. Diese Beobachtung, welche jeder richtig Fühlende bei eigenem Versuch am Clavier machen kann, ist noch in einer zweiten Beziehung lehrreich, indem sie zeigt, wie fein die Organe des musikalischen Gefühls angelegt sein müssen, da dieselben auf so unbedeutende Zeitunterschiede schon so stark reagiren.

Wir wollen indess im Folgenden nicht gerade an die empfindlichsten Tonstücke denken, vielmehr solche im Auge behalten, welche dem Dirigenten noch einigen Spielraum im Tempo gestatten; nur ist dann um so strenger darauf zu dringen, dass das erlaubte Maass nicht ungebührlich überschritten werde. Dergleichen Ueberschreitungen kommen seltener im Sinn einer Verschleppung vor, als im Sinn einer Ueberhastung. Verschleppungen hat man fast nur bei einzelnen Compositionen Händel's oder Bach's zu erfahren, wenn ein Kapellmeister sich die Meinung gebildet hat, diese alten Herren müssten immer gravitätisch sein. Desto häufiger sind Ueberhastungen zu beklagen, am häufigsten bei Mozart, dann auch bei Beethoven, obwohl dieser für einen Theil seiner Compositionen schon das Metro-

*) Mit Erlaubniss des Herrn Verfassers aus der Beilage zur Augsb. Allgem. Zeitung vom 6. Januar hier abgedruckt.

Digitized by Google

nom benutzen konnte und wirklich benutzt hat. Beschränken wir uns auf diese beiden Meister.

Man kann öfters sagen hören: unsere Zeit lebt aufgeregter als das vorige Jahrhundert, wir produciren schneller, wir reisen schneller, der Soldat hat beim gewöhnlichen Marschiren einen schnelleren Schritt einzuschlagen als sonst; darum vertragen wir auch in der Musik nicht mehr die mässigen Tempi einer früheren Zeit, wir müssen sie in die Gewohnheitssphäre der ungeduldiger gewordenen Gegenwart übertragen. Ein solcher Schluss ist nicht viel besser als wenn Jemand sagen wollte: die Farben dieses Raffael'schen Bildes, obwohl gut conservirt, sind für den heutigen Geschmack zu matt, wir sind also berechtigt und verpflichtet sie durch Uebermalung zu schärfen. Als einen Beweis für den rascheren Pulsschlag unserer Zeit könnte man etwa auch die Thatsache anführen, dass jetzt auf manchen Hochschulen die alten Studentenlieder weit rascher gesungen werden als noch vor dreissig oder vierzig Jahren. Aus dieser Thatsache lässt sich aber keineswegs das Bedürfniss einer zeitgemässen Beschleunigung gerade dieser Lieder ableiten, sondern es folgt daraus nur, dass die Studenten kein rechtes Herz mehr für die alten Lieder haben und dieselben doch, ihres festgewurzelten Ansehens wegen, nicht ganz fallen lassen mögen, am wenigsten das *Gaudeamus igitur*. Dieses zur Signatur des ehemaligen Studententhums gehörige Lied mit seiner kräftigen Melodie wurde von den vorausgegangenen Generationen immer in einer gewissen feierlichen Stimmung und bei besonderen Anlässen gesungen, wie es ja noch jetzt nach einem Fackelzug das Zusammenwerfen der Stümpfe zu begleiten pflegt. Im Uebrigen wird es heutzutage meist wie ein gewöhnliches Kneiplied behandelt, und da es für ein solches zu viele Strophen hat, an denen zu kürzen man sich scheut, so beeilt man sich eben beim Absingen. Durch das eilige Herunterschnurren wird aber die Melodie geradezu umgebracht. Geht das schon so bei einem einfachen Gesellschaftsliede, um wie viel mehr muss durch Uebereilung ein musikalisches Kunstwerk zu Schaden kommen! Ueberhaupt duldet ein wirkliches Kunstwerk nie das eigenmächtige Eingreifen einer fremden Hand. Wenn Raffael dir nicht brillant genug malte, so gehe an ihm vorüber zu Makart, begehre aber nicht, dass man den Madonnen-Gewändern Mennig und Schweinfurter Grün aufsetze. Wenn einem »feurigen« Kapellmeister Mozart's Symphonien zu langweilig vorkommen, so bringe er sie lieber gar nicht; *sint ut sunt, aut non sint*. Ein musikalisch gebildetes Publikum wird auf die Vorführung solcher Werke sehr ungern verzichten, doch lieber ganz verzichten, als sie in unwürdiger Entstellung anhören.

Ich muss hier einschalten, wie ich zu dem Epitheton »feurig« gekommen bin. An einem sehr tüchtigen und talentvollen Kapellchef, der nur die eine Schwäche besass, in Mozart'schen und Gluck'schen Opern manche Stellen durch zugesetzte Instrumente (am liebsten Posaunen) aufzuputzen, war, nachdem er die Höhe des Mannesalters überschritten hatte, mit einemmal eine eigenthümliche Veränderung zu bemerken: er fing an die Tempi ungewöhnlich rasch zu nehmen. Dieser mit der Zeit noch wachsende Beschleunigungseifer musste am meisten den Musikern des Orchesters auffallen, und als ich einmal mit einem derselben darüber sprach, äusserte dieser: nach übereinstimmender Meinung der Kapelle wünsche der Chef zu beweisen, dass sein Feuer durch das nahende Alter nicht gedämpft werden könne. Seitdem ist fast ein Vierteljahrhundert verflossen, und jener Chef, an welchen ich trotz alledem wegen anderer trefflichen Eigenschaften mit Achtung zurückdenke, hat seine Wandlung nicht lange überlebt. Dazumal waren übereilte Tempi sehr befremdlich, denn das Eilen war noch nicht Mode geworden. Nach dem Aufkommen der schlimmen Mode fiel mir die erwähnte Aeusserung des Musikers wieder ein und veranlasste mich, für meinen Privatgebrauch die Herren vom beflügelten Tonscepter als »feurige« zu bezeichnen, was Niemand übel nehmen kann.

Glücklicherweise hat das Feuer noch nicht alle Dirigenten unseres deutschen Vaterlandes ergriffen, aber ungefähr die Hälfte, vielleicht die reichlichere Hälfte, scheint bereits zu brennen. Ich habe Gelegenheit gehabt, nach und nach in ziemlich vielen Städten Musik zu hören, und es kann kaum ein Zufall sein, dass sich bei den gesammelten Erfahrungen das angedeutete Verhältniss herausgestellt hat.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructives für Clavier.

W. O. Abermals liegt mir eine grössere Anzahl instructiver Werke für Pianoforte vor. Sie geben Zeugniss von dem regen Streben auf dem Gebiete der musikalischen Pädagogik, und mit Vergnügen füge ich hinzu, dass ich fast Alles empfehlenswerth finde, was diesmal meiner Beurtheilung anvertraut ist. Dennoch kann ich mich dem immer wiederkehrenden Zweifel nicht entziehen, der sich in folgenden zwei Fragen ausspricht: Erstens — wenn die Verfasser von Schulen, Anleitungen, Uebungen etc. in der überreichen Literatur dieses Faches nachsehen wollten, und, wie es ihre Pflicht erheischt, da sie doch wohl Alle Lehrer sind, recht gründlich nachsehen wollten, — sollten sie nicht finden, dass das, was sie bieten, Alles längst vorhanden ist; und ist eine kleine Aenderung in der Anordnung, irgend eine einzelne andere Ansicht über Fingersatz etc. wohl immer werth, dass man sogleich ein Heft schreibe? Und zweitens — wenn der Componist, der die Kraft und den Trieb des Schaffens in sich fühlt, durch tüchtige Studien sich dazu befähigen könnte, reine Kunstwerke im grösseren Stile zu schaffen, heisst es dann nicht, seine Kraft vergeuden, wenn man immer und immer wieder Etüden, Uebungsstücke, Kinderscenen, *pièces faciles* etc. etc. schreibt, deren doch so unzählige bereits existiren? — Es giebt tüchtige Künstler, deren Specialität das Unterrichtsfach ist, die darin so Bedeutendes leisten, dass man gar nicht wünschen darf, sie möchten sich auf ein anderes Feld begeben; ich brauche unter den Lebenden nur A. Krause zu nennen. Hundert Andere aber componiren für Anfänger nur, weil sie meinen, für diese sei Alles gut genug. Wer für Nicht-Anfänger schreiben kann, der thue es — und wer meint, er könne nur für den Unterricht schreiben, der überlege sich dreimal, ob denn das, was er bietet, nicht schon zur Genüge vorhanden sei.

Und nun zu meinem Referate! —

Emil Breslaur, Op. 27. Technische Grundlage des Klavierspiels. Leipzig, Breitkopf & Härtel. V.-Nr. 13389. 3 Mark.

Der Verfasser ist der Ansicht, dass durch Etüden und Tonleitern allein sich kein schöner Anschlag bilden lasse, dass vielmehr für das richtige und schöne Spiel einer Tonleiter schon manche Vorübung erforderlich ist. Er giebt deshalb in diesem Hefte alle jene Vorübungen in grosser Ausführlichkeit. Er bringt dann die Tonleitern selbst in allen möglichen Gestaltungen, lässt ferner das *staccato* aus dem Fingergelenke und aus dem Handgelenke üben, worauf gebrochene Accorde folgen, fast jeder einzelne mit Vorübungen versehen. Triller-Uebungen, gebundene Terzen, Sexten und Octaven machen dann den Schluss. Dass der Verfasser nicht Alles in allen Tonarten hinschreibt, sondern das Transponiren vom Schüler verlangt, halte ich für ganz recht. Zahlreiche praktische Bemerkungen sind beigegeben. Dass gelegentlich manche Ungenauigkeit des Ausdrucks mit unterläuft, soll nicht hoch angeschlagen werden. Wenn es z. B. heisst: »Zwei Halbtöne bilden

Digitized by Google

einen Ganzton«, so wird der Lehrer das Nähere hinzufügen müssen, damit der Schüler nicht meine, *fis* zu *as* oder *h* zu *des* oder *es* zu *eis* seien richtige Ganztöne. Wenn es unmittelbar darauf heisst: »Jede Tonleiter besteht aus zwei Ganztönen, einem Halbton, drei Ganztönen, einem Halbton«, so fragt man — abgesehen von der etwas seltsamen Ausdrucksweise überhaupt — warum der Verfasser nicht sagt »Jede Durtonleiter«; in jener Allgemeineit ist der Ausspruch doch unwahr. Doch sind dies Kleinigkeiten. Das, was das Heft geben will, giebt es in einer Vollständigkeit, wie sie bisher wohl nie da war. Ich bin denn in der That der Meinung, dass es merklich zuviel giebt, beziehungsweise vom Schüler verlangt. Um nur eines anzuführen: wenn die Tonleitern durch zwei Octaven geübt sind, sollte es dann wirklich noch besonderer Vorübungen bedürfen, um sie durch drei und vier Octaven zu spielen? Reicht da die Uebung der Tonleiter selbst nicht hin? Wenn die Hand an den äussersten Grenzen ihres Bereiches leicht ihre richtige Stellung verliert, ist es nicht Sache blosser Aufmerksamkeit, sie darin zu erhalten? Natürlich sage ich damit nicht, dass jene Vorübungen an sich unzweckmässig seien. Nur »in kürzester Frist«, wie Herr Prof. Kullak in der beigegebenen Empfehlung sagt, kann das Werk nach meiner Meinung die technische Grundlage des Spieles nicht gewähren, dazu ist es doch viel zu umfangreich. Sollte es in einigen Monaten durchgearbeitet werden, so müsste der Schüler während dieser Zeit eben nur Fingerübungen spielen; ich denke, wir muthen das Keinem zu. Am meisten möchte ich das Heft den Lehrern empfehlen, die für alle verschiedenen Bedürfnisse der technischen Ausbildung ihrer Schüler das Entsprechende aus seinem erschöpfenden Inhalte herausfinden würden.

Jakob Blied, Op. 13. **Theoretisch-praktische Klavierschule für Kinder.** Cöln, P. J. Tonger. V.-Nr. 52. 4 Hefte à 2 Mk.

Nehmen wir es mit dem Ausdruck »theoretisch« nicht allzu genau. Eine Schule für Kinder kann ja nicht zum Selbstunterrichte bestimmt sein — die theoretischen Andeutungen müssen eben von dem Lehrer ergänzt, erläutert werden. Der Verfasser verfolgt die in neuerer Zeit öfter vorkommende Methode, das Kind, nachdem die nöthigsten Vorübungen absolvirt sind, lange Zeit nur einstimmig, d. h. beide Hände in Octaven, spielen zu lassen. Um nun doch die Harmonie nicht einzubüssen, ist für den Lehrer eine Secondpartie beigegeben. Da hierdurch bei ausserordentlicher Leichtigkeit die kleinen Stückchen recht vollklingend werden, so ist nicht zu zweifeln, dass das Kind sie mit Lust spielen wird. Die Methode erregt mir aber ein grosses Bedenken. Wenn nun nach Monaten das Kind endlich dazu kommt, beide Hände unabhängig zu benutzen, so müssen die betreffenden Stückchen natürlich wieder äusserst einfach, resp. unbedeutend sein; nun fällt aber die füllende Zugabe des Lehrers weg, und der Schüler hat trotz seiner viel grösseren Mühe einen viel geringeren Genuss. Sollte ihn das nicht entmuthigen? — Abgesehen von diesem principiellen Bedenken kann ich die Hefte nur empfehlen. Der Autor geht in ganz kleinen Schritten vorwärts, bringt alles Wichtige in recht guter methodischer Anordnung und hält sich, wo er nicht Eigenes in den Uebungsstückchen giebt, an das Volkslied. Die Schule führt das Kind etwa bis zu den leichtesten Sonaten von Kuhlau, Krause, Reinecke. In der Technik wird allerdings später noch viel nachzuholen sein; ich fasse dies aber nicht als Mangel auf, da es sich hier augenscheinlich um sehr jugendliche Spieler handelt, denen man zu viel körperliche Anstrengung nicht zumuthen darf.

(Schluss folgt.)

Münchener Musikbrief.

III.

(Schluss.)

St. Mitte December. Aus unseren Opernleistungen habe ich glücklicher Weise neben den zahlreichsten Reprisen auch eine Novitätenaufführung, und zwar eine recht erfreuliche zu berichten: am 27. November fand die erste Aufführung von *F. von Holstein's* »Erben von Morley« statt, welche Oper bis jetzt, soviel mir bekannt, nur in Leipzig und in Weimar gegeben wurde. Da sie auch in diesen Blättern noch nicht ausführlicher besprochen wurde, wird es mir verstattet sein, etwas mehr als sonst auf Einzelheiten einzugehen.

Bisher wurde der »Erbe von Morley« gern als unter dem »Haideschacht« stehend und diesem nicht ebenbürtig bezeichnet. Ich möchte in textlicher und musikalischer Beziehung das gerade Gegentheil behaupten, weil das neuere Werk in beiden Beziehungen weniger Ansprüche macht und mehr Interesse bietet als jenes ältere. Das Sujet des »Erben von Morley« entstammt einem älteren Scribe'schen Lustspiel. Nach einer »Weissen Dame«, mit welcher es viele Züge gemeinsam hat, kann es auf hochgradige Originalität just keinen Anspruch mehr machen; gleichwohl ist es spannend, amüsant, gut gegliedert und recht wirksam bearbeitet, nur etwas locker gebunden und etwas verwickelter als nothwendig. Hauptpersonen des Stückes sind vor Allem »Lady Sarah Morley«, die Mutter des letztverstorbenen Lord Morley, und »Eveline«, dessen Tochter; beide erwarten mit Sehnsucht die Rückkunft des Sohnes des Verstorbenen, damit das reiche Erbe nicht dem anmaassenden, habsüchtigen Vetter »Viscount Godolphin« anheimfällt. Statt des Erwarteten findet sich zufällig ein junger chevaleresker Seeofficier »Charles« ein, der für jenen gehalten wird, in Wirklichkeit sich aber als ein anderer seither unbekannter Verwandter entpuppt. Mehr als Staffage als zum directen Eingreifen in die Handlung dienen: »Lydia Thompson«, eine junge coquette Wittwe und entfernte Verwandte, mit ihrem Verehrer, dem dienstwilligen Advocaten »William Seyton«, und ein alter Diener »Allan«. Der typische Friedensrichter »Blackstone« ist schliesslich zur Inscenirung der Adjudication des Gutes an »Godolphin« nothwendig: die Vollendung dieses Gerichtsactes wird jedoch durch Rückkunft des wirklichen Erben mit einer jungen Gattin und den hierdurch glücklich herbeigeführten Schluss der Oper behindert. Was ich hier in grossen Zügen skizzirt habe, ist durch viele hübsche Einzelheiten interessant gemacht, dürfte aber doch schon ein zutreffendes Bild von dem ganzen Sujet abgeben. Franz von Holstein ist selbst der Verfasser des Textes, über dessen Diction nur Anerkennendes zu sagen ist. Schon textlich sind die einzelnen Rollen wirksam charakterisirt.

Der Dichtercomponist nannte das Werk »Spieloper«: ein glücklicher Name, denn »komische Oper« erregt leicht unrichtige Erwartungen. Immerhin mag auch in dieser Beziehung »Die weisse Dame« Charakter und Haltung der Novität andeuten. Die Scenen sind durchcomponirt; bald breiten sich abgeschloss'ne Musikstücke, namentlich an lyrischen Ruhepunkten, behaglich aus, bald eilt die Musik in rascher Declamation oder ariosen Sätzen schneller vorwärts. Manchmal wäre noch mehr formelle Abrundung am Platze gewesen. Uebrigens entspricht die Musik vollkommen dem in der ganzen Oper angeschlagenen Tone und ist durchaus voll Stimmung, wobei sie zur rechten Zeit auch in das Gebiet des Grossartigen überzugreifen weiss. Das dramatische Leben tritt hier fast glücklicher hervor als im »Haideschacht«. Die melodische Erfindung ist reich und natürlich, die Harmonik einfach und wirksam; an Charakteristik der Personen lässt die Musik ebenfalls kaum etwas zu wünschen übrig. Die lyrischen Nummern sind wieder

Digitized by Google

besonders glücklich gelungen, und an Liedern enthält der »Erbe von Morley« wahre Perlen. Etwas gewandter und anmuthiger in der Declamation könnten vielleicht hier und da die Recitative behandelt sein. Ein reichbegabter Tonsetzer so ernsten und redlichen Strebens wie Holstein wird hierauf gewiss künftig mehr Achtsamkeit verwenden. In der Instrumentation dürfte derselbe vom »Haideschacht« zum »Erben« ohnehin einen tüchtigen Fortschritt gemacht haben. Die Wirkung des letzten Finales wird dadurch wesentlich beeinträchtigt, dass »Charles« in unmotivirter Weise eine längere Erzählung seiner Lebensschicksale zur Lösung des Knotens beginnt. Ein kurzes kräftiges Recitativ würde hier viel bessere Dienste thun.

Sowohl Aufnahme als Aufführung der Novität waren sehr befriedigend. Das Auditorium, worunter die bekanntesten und angesehensten Kenner und Musikfreunde, wie W. H. Riehl, Bernays u. s. w., prüfte aufmerksam, unparteiisch und strenger, als es sonst zu geschehen pflegte; umsomehr darf ein Ausspruch beachtet werden, welcher sich in dreimaligem Hervorrufe des Autors und lebhaftem Beifalle nach einzelnen Nummern kundgab. Auch die bisherigen Wiederholungen wussten lebhaft zu fesseln, so dass die Oper vorläufig Repertoirestück bleiben dürfte. Bei der Aufführung wirkten Fräul. Gottlieb »Eveline«, Frl. Radecke »Lydia« und Frl. Schefzky »Lady Sarah«, dann die Herren Schlosser »William«, Bausewein »Godolphin« und Mayer »Allan« auf das Entsprechendste mit. Leider war der Vertreter der männlichen Hauptrolle »Charles« — Herr König — seiner Aufgabe in keiner Richtung gewachsen; schade, dass man die schöne Partie seinetwegen schon von der hohen in die tiefe Tenorlage umgesetzt hatte. Das Ensemble war unter Levi ein treffliches.

Da von dem Gebiete der Oper sonst nichts Neues oder Interessantes zu melden ist, kehre ich zu den Concertaufführungen zurück und bespreche schliesslich das Concert ausser Abonnement der musikalischen Akademie vom 1. December, worin *G. F. Händel's* »Samson« unter Benutzung der Instrumentirung von Carl Müller gegeben wurde. Ich war bisher grundsätzlich bei derartigen Oratorienaufführungen für strictes Festhalten an der Originalpartitur unter sachgemässer Benutzung der im Odeonssaale befindlichen Orgel gewesen; seit der letzten Aufführung kann ich jedoch meine Ansicht nicht mehr verfechten und möchte lieber rathen, das schlechte Orgelwerk, welches nur Misstöne hervorbringt und Takte lang ganz stecken bleibt, sobald als möglich definitiv in den Ruhestand zu versetzen. Seit Jahren wird an demselben geputzt und gerichtet mit dem einzigen Resultat, dass dasselbe jetzt schlechter und unbrauchbarer denn je ist. Damit wäre wohl von selbst die Nothwendigkeit der Benutzung von Bearbeitungen gegeben; was aber von einer solchen vor Allem verlangt werden muss, ist treuestes Festhalten am Originale und Beschränkung auf die allernothwendigste Ausfüllung. Dem hat C. Müller keineswegs entsprochen: er hat vielmehr G. F. Händel's Instrumentation für vogelfrei erklärt, hat Clarinetten, Hörner, Posaunen u. s. w. zugesetzt, wo und wie es ihm gepasst hat, kurz, hat es dahin zu bringen gewusst, dass man vom echten Händel kaum eine Ahnung mehr hat. Wer Händel mit einer so schrecklich geschmacklosen Instrumentation und Verballhornung aufführt, greife doch auch zu den R. Wagner'schen Instrumentationsverbesserungen Beethoven'scher Symphonien! Auch die einzelnen Musikstücke waren — neben dem Streichen vieler Nummern wohl aus der bei Oratorien so gern vorgeschützten Furcht vor zu langer Dauer — nicht unangetastet geblieben und von manchen Arien die Instrumentalvor- oder Nachspiele, auch wohl gar aus der Mitte einige Takte gestrichen worden.*) Gleichwohl bot jener Abend einige Momente von Ergriffenheit, bei welchen die Grossartigkeit des Werkes selbst durch alle äusseren Verhüllungen und Entstellungen durchbrach. Sein Text — nach Milton — ist von poetischem und dramatischem Werthe, den der Componist wie immer in dem ausgedehntesten und schwungvollsten Maasse benutzt hat. »Samson«, »Delila« und der Riese »Harapha« sind musikalische Charakterfiguren der ausgeprägtesten Art; ebenso unterscheiden sich die Chöre der Philistäer und »Israeliten« durch scharfe Charakterisirung. Unter den Ausführenden stand Herr Vogl, der Träger der Titelrolle, unbedingt obenan; einige wenige theatralische Effecte und allzu breite Recitative abgerechnet, möchte ich seine Leistung in den Arien für geradezu vollendet erachten. Seine tiefe Auffassung und gesangliche Durchbildung muss rückhaltslose Anerkennung finden. Neben ihm stand fast ebenbürtig Herr Bausewein als »Harapha«, dessen prächtige Arien nur leider gerade am allermeisten durch die vorerwähnte Verballhornung gelitten haben. Frl. Meysenheim sang als »Delila« im Verhältnisse zu ihrer auf dem Gebiete des Oratoriums beschränkten Leistungsfähigkeit Vieles gut, ist nun aber für Händel'sche Werke, welche vor Allem correcte und breite Tonbildung erfordern, überhaupt einmal nicht geeignet. Den »Micha«, eine an sich ebenso bedeutende als schöne Partie, sang Frl. Kindermann unbedeutend und unrein. Herr Niklitschek als »Manoah« war so ungünstig disponirt, dass seine Leistung einer Beurtheilung nicht unterstellt werden kann. Aus welchen Gründen auch bei Orchester und Chor eine Reihe von Verstössen und Schwankungen vorkamen, ist mir nicht ganz klar; vielleicht war lediglich eine allzu flüchtige Vorbereitung der Aufführung daran schuld. Hat uns doch Herr Hofkapellmeister Wüllner bereits bei früheren Gelegenheiten bewiesen, dass er Oratorienaufführungen in gelungener Weise zu leiten versteht! Gewiss wird er das diesmal Versäumte bald nachholen.

*) Eine von Grund aus schlechte Orgel ist gewiss ein nutzloses Möbel, welches so bald wie möglich entfernt werden sollte. Was nun die von unserm werthen Herrn Referenten erwähnte und so hart getadelte Bearbeitung anlangt, so dürfen wir ihn versichern, dass der Autor derselben, Herr Carl Müller (Dirigent des Cäcilienvereins und der Museums-Concerte in Frankfurt a. M.), ein bewährter feiner Musiker ist, welcher in solchen Dingen gewiss nicht leichtsinnig, sondern mit Ueberlegung und in gutem Glauben handelt. Aber die Schwierigkeit und der Fehler liegt nicht in der Person, sondern in der Sache, nicht an dem Bearbeiter, sondern an der Bearbeitung. Da mag sich Jemand ein noch so treues Festhalten am Originale und Beschränkung auf das, was er für die allernothwendigste Ausfüllung hält, vornehmen und in diesem Sinne sein Werk ausführen, die aufmerksamen sachkundigen Hörer werden dennoch eine Verballhornung darin erblicken. Mit Herrn Müller, welcher mir persönlich bekannt ist, hatte ich schon vor Jahren das Vergnügen, die einschlagenden Gegenstände besprechen zu können. Wir hörten in seiner Bearbeitung hier den Belsazar. Ueberall dieselbe Erscheinung: die besten Intentionen des Bearbeiters, die entschiedene Ablehnung der Kenner. Hierin liegt auch nichts Verwunderliches; Bearbeitung als solche geht von einer falschen Voraussetzung aus und leidet daher an einem inneren Widerspruch, den keine Kunst verdecken kann. Bei unseren zur Zeit noch so sehr ungenügenden Mitteln für die Aufführung grosser oratorischer Concertwerke werden an den meisten Orten immer gewisse Schwierigkeiten zu überwinden sein. Wie ein gewiegter Musiker sich in einem solchen Falle hilft, bei dem nämlichen Samson, das möge der Herr Referent und derjenige Theil unserer Leser, welcher sich für den Gegenstand interessirt, aus dem von einem höchst sachkundigen Manne verfassten Bericht Münster in unserer heutigen Nummer ersehen. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Leipzig, 8. Februar.

Dienstag den 26. Januar fand in hiesiger Buchhändlerbörse das Concert des akademischen Gesangvereins »Arion« statt. Das Programm enthielt: I. Theil: »Hamlet«, Concertouvertüre von N. W. Gade; »Das Glück von Edenhall«, Ballade für Soli, Männerchor und Orchester von Rob. Schumann; Declamation; drei Männerchöre:

Digitized by Google

a) Jung Volker von Fr. Lachner (zum ersten Male), b) »Weil die lieben Engelein selber Musikanten sein« von C. Reinecke, c) »Im schwarzen Wallfisch zu Ascalon« aus Scheffel's *»Gaudeamus«* von Rich. Schmidt (zum ersten Male). II. Theil: »Antigone« des Sophokles, Musik von Mendelssohn-Bartholdy. — Mitwirkende waren: Fräulein Anna Haverland, kgl. sächs. Hofschauspielerin, die Herren Ad. Klein und Fritz Lissmann vom hiesigen Stadttheater, Concertsänger Emil Singer, Harfenist Rob. Wenzel und Kapellmeister A. Volkland, das Orchester war das der Euterpeconcerte.

Das vierzehnte Gewandhausconcert (28. Januar) zeichnete sich nicht nur durch die Anwesenheit Sr. Majestät des Königs und Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Georg von Sachsen, sondern zugleich durch sein, wenn auch etwas gemischtes, so doch nicht uninteressantes Programm aus. Die einzelnen Nummern desselben bestanden in: *Sanctus* und *Agnus Dei* aus der Vocalmesse (E-dur) von *E. F. Richter* (zwei von echt kirchlichem Geist erfüllte Vocalcompositionen), gesungen vom Thomaner-Chor unter Leitung des Componisten (zum ersten Male); Symphonie (D-dur) von *C. Ph. E. Bach;* L'Absence, Concertlied aus den »Sommernächten« von *H. Berlioz*, gesungen von Frau Anna Regan-Schimon (zum ersten Male); Entr'act und »Rufung der Alpenfee« aus »Manfred« von *Schumann;* Lieder von *Fr. Schubert*, ebenfalls von Frau Regan-Schimon gesungen; Symphonie (Nr. 3, A-moll) von *F. Mendelssohn-Bartholdy*. Wurde die Ordnung der Programmnummern des ersten Theiles durch das verspätete Erscheinen der Höchsten Herrschaften in einer den Kunstgenuss einigermaassen störenden Weise derangirt, so entschädigte dafür die durchgehends ausgezeichnete Ausführung sämmtlicher Piècen; von welchem Lobe wir nur die nicht ganz saubere Clavierbegleitung zu den Liedern seitens des Herrn Schimon ausschliessen müssen.

Die zweite Kammermusiksoirée (Sonnabend d. 30. Jan.) brachte uns in vorzüglich vorbereiteter Weise: Quartett für Streichinstrumente (Op. 130, B-dur) von *Beethoven;* Quartett für Streichinstrumente (Es-dur) von *Mozart* und Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (Op. 99, B-dur) von *Schubert*. Die Hauptpartner waren: Herr Concertmeister Schradieck (erste Violine), Kapellmeister Reinecke (Pianoforte). Was die übrigen Instrumente anlangt, so fanden dieselben, wie bisher, durch die Herren Haubold, Thümer und Schröder beste Vertretung. — So herrlich ineinandergreifend auch das Ensemble, und so fein ausgearbeitet auch die Nüancirung in beiden Streichquartetten war, so empfanden wir doch wieder von Neuem, dass Herr Concertmeister Schradieck seine specifische Geigernatur noch immer nicht ganz verleugnen kann, indem er seine glänzenden technischen Vorzüge oftmals weniger im Geiste des jedesmaligen Musikstückes, als vielmehr im Sinne eines solospielenden Virtuosen verwerthet. Zwar vermag er das äussere Ensemble mit ganz meisterlicher Ueberlegenheit zusammenzuhalten, nicht aber in gleichem Grade die in den Werken unserer grossen Classiker schlummernden Tongeister, gleich dem Meister in Goethe's »Zauberlehrling«, durchgehends zur rechten, vollen Lebensentfaltung zu bringen. Hiermit soll aber keineswegs gesagt sein, dass Herrn Schradieck nur entfernt die Fähigkeit abgehe, auch nach dieser Seite hin bald Vollendetes zu leisten, vielmehr besitzt der von uns als ausgezeichnet geschulter Geiger hochgeschätzte, überdies für sein Amt noch ziemlich jugendliche Künstler ebenso grosse technische, wie geistige Begabung, und lässt zur Zeit nur noch die zur letzten Läuterung des Kunstgeschmackes unerlässliche Vertiefung in seine künstlerische Materie, — mit anderen Worten, das völlige Eingedrungensein in das Allerheiligste seiner Kunst vermissen. Herr Schradieck huldigt zuweilen noch einer Vortragsweise, wie sie *κατ' ἐξοχήν* etwa einem Spohr'schen Quartett, in welchem die erste Violine mehr oder weniger concertirend ist, nicht aber den psychologisch tiefsinnigen Tondichtungen, als welche die grösseren Quartette Beethoven's zu betrachten sind, zukommt. *tn.*

Münster (Westfalen), 25. Januar.

P. Die Aufführung des Samson von *Händel*, durch die unser allverehrter Herr Musikdirector J. O. Grimm uns am 17. Januar hoch erfreute, gehört in ihrer Ausführung mit zu dem Besten, was uns seit Jahren geboten worden, wenngleich wir auch an dieser Stelle freudig constatiren wollen, dass, seit Grimm und sein jugendlicher Freund, der treffliche Concertmeister R. Barth, an der Spitze der hiesigen Musikverhältnisse stehen, unser Publikum nur mit dem Besten der Vergangenheit und Gegenwart gleichsam genährt und erzogen wird.

In der Aufführung des »Samson« hatte sich Grimm dem Vorgange der Herakles-Aufführung durch die Berliner Kgl. Hochschule, deren Wiederholung er beigewohnt, angeschlossen, d. h. die Instrumentation Händel's genau nach der Partitur — also zur Begleitung der Arien das Clavier — beibehalten und nur da, wo Händel die Orgel vorschreibt, mangels einer solchen, dieselbe durch Blasinstrumente ersetzt. Wenn dies so maassvoll und gewissenhaft geschieht, wie hier, so ziehen wir den Ersatz der Orgel durch Blasinstrumente dem durch Clavier vor, denn bei der Vorschrift *»organo«* wünscht Händel eben langgehaltene Töne im Gegensatz zu den vom Momente des Angeschlagenseins an diminuirenden Tönen des Claviers, und es erscheint im Resultat gleichgiltig, ob dieselben mechanisch durch Blasebälge oder durch den menschlichen Athem erzeugt werden.

Der Erfolg dieser völlig im Geiste der Zeit und des Werkes wiedergegebenen Aufführung war denn auch, wie bei der Berliner Herakles-Aufführung, ein durchschlagender. Der trefflich studirte Chor leistete bis zum Schluss Ausserordentliches, was um so höher anzuschlagen, als von den vielen Chören dieses wunderbar erhabenen, ewig jungen Werkes auch nicht einer wegfiel; die allseitige Verehrung des Dirigenten und der Anblick seiner edlen mittheilsamen Begeisterung spornte eben den Chor immer wieder zu neuen bewunderungswerthen Thaten an, und so kam es, dass das so wiedergegebene Werk in herrlicher, wohlthuendster Frische wirkte. Die Sopranpartien und die Altpartie waren durch zwei Schülerinnen Grimm's, Frau Kiesekamp und Fräul. Hauptner, vertreten, und wir fügen gleich hinzu, dass wohl kaum noch eine Stadt zwei in jeder Hinsicht so vorzügliche Dilettantinnen aufzuweisen haben dürfte. Auch in dieser Hinsicht also können wir uns glücklich schätzen, einen Mann, wie Grimm, den Unsern nennen zu dürfen und mit inniger Freude erkennen wir in dem Bau eines eigenen Hauses seinen Wunsch, sich und sein Wirken nicht mehr von unserer Stadt zu trennen.

Den Samson sang ein uns neuer Tenor, Herr Heinrich Rusack aus Berlin, ein Schüler der für die deutsche Musik so unendlich segensreich wirkenden königl. Hochschule. Seine Stimme ist nicht gross, doch sympathisch; seine Art zu singen, vortrefflich. Die grosse Arie »Warum liegt Juda's Gott im Schlaf« wurde namentlich in den schwierigen Coloraturen vorzüglich wiedergegeben, während in den Arien »Nacht ist's umher« und »So, wenn die Sonn'« der weiche Klang seiner Stimme das Meiste zu dem Erfolge, den er damit hatte, beitrug, wie denn überhaupt das Heroische der Partie noch nicht genügend zum Ausdruck kam. Was wir Herrn Rusack nicht dringend genug ans Herz legen können, ist geistige Vertiefung in die wiederzugebenden Charaktere. Der Sänger bewegt sich noch zu sehr auf der Oberfläche, statt in den geistigen Gehalt seiner Partien einzudringen, denselben in sich aufzunehmen und dann in freier, künstlerischer Gestaltung wiederzugeben. Vom rein stimmlichen Standpunkte aus hätten wir den Wunsch, den tiefen Tönen seiner Stimme noch specielleres Studium zugewendet zu wissen. Möge sich Herr Rusack, der, wie wir hören, in diesem Jahre zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit tritt, durch Erfolge nicht beirren lassen, sondern durch hartnäckigsten Fleiss das zu ersetzen suchen, was ihm an natürlicher Anlage vielleicht versagt ist, dann, aber auch nur dann, wird er zweifelsohne bald zu unseren gesuchtesten Concerttenoren gehören.

Die Partien des Manoah und des in Wahrheit »göttlichen« Philisters Harapha waren in den Händen des Herrn Georg Henschel, womit genug gesagt ist.

✱ Paris. Die Theater sind gefüllt und machen so gute Geschäfte, dass wirklich nicht einzusehen ist, warum die Directoren sich der Gefahr aussetzen sollten, neue Stücke durchfallen zu sehen, wenn die alten Offenbachiaden so vortrefflich die Theaterkasse füllen. In der Grossen Oper wird immerfort »Die Jüdin« gespielt; in der Komischen Oper übt ein heiteres Jugendwerk des ernsthaften Conservatoriumsdirectors A. Thomas, »Caïd«, neue Zugkraft. In dem Saale der italienischen Oper wurde jüngst unter Bagier's Leitung das Théâtre lyrique français eröffnet, ein Unternehmen, welches die Aufführung »neuer französischer« Opern zum Zweck hat, und deshalb auch sehr passend mit unserm »Freischütz« den Anfang machte. Das Werk wurde nicht ganz so schlecht behandelt, als man hätte befürchten können. Je weniger aber trotz des neuen

Digitized by Google

Opernhauses die Opernsaison auf Interesse Anspruch machen kann, um so regerer Eifer herrscht in den Concertsälen. Lamoureux hat den Messias, dessen Erfolg durch eine fünfmalige Aufführung im vorigen Winter nicht erschöpft worden ist, im Cirque d'été vor übervollem Hause von Neuem zu Gehör gebracht. Mit jedem Concert bessern sich die Leistungen der Chöre und des Orchesters in erstaunlichem Maasse. Von den Solisten rief Madame Patey aus London wahren und wohlverdienten Enthusiasmus hervor. Die Marschallin Mac Mahon und viele Mitglieder der officiellen Welt wohnten diesem Concerte bei. Das Conservatoire brachte in einem seiner letzten Concerte eine Serie »dramatischer Scenen« Massenet's. Das Sujet derselben haben Shakespeare'sche Stücke geliefert, der Sturm, der Sommernachtstraum, Macbeth und Othello. Massenet hält alle Versprechen, die seine ersten Werke gegeben haben; unter diesen »Orchester-Gedichten« sind namentlich »Der Schlaf der Desdemona« und die »Scene der Hexen« von glücklichster Wirkung und sie sind nach Verdienst gewürdigt worden. (H. N.)

* **Wien.** Wer jetzt von unseren Theatern sprechen will, muss auf das Gebiet der Erfindungen hinüberstreifen. Alltäglich tauchen Projecte auf, wie unserer leiblich hinsiechenden dramatischen Muse kräftige Stütze geboten werden könnte, alltäglich schwirren Gerüchte auf, die über die Zukunft der einzelnen Theater verfügen. Bis jetzt haben sich jedoch all diese Gerüchte als unwahr, alle Projecte als unausführbar erwiesen. Unseren Theatern fehlt der Besuch und mit diesem das Mittel zur Existenz. Für sechs Theater ersten Ranges hat Wien kein Publikum und hätte gewiss auch keine Stadt der Welt ein Publikum, in der zu einer gewissen frühen Abendstunde alles Leben förmlich in die häuslichen Pfähle gezwängt wird. Unter den in Theaterkreisen cursirenden Gerüchten über Personalfragen verdienen lediglich die auf die Zukunft der Hoftheater Bezug habenden einige Beachtung. Der gegenwärtige Leiter unserer Hofoper ist vorerst für die neu zu schaffende Stelle eines Generalmusikdirectors ins Auge gefasst. Director Herbeck erfreut sich der einflussreichen Protection der Obersthofmeisterin Frau Fürstin Hohenlohe und diese denn war es, die für die Schadloshaltung ihres Schützlings eintrat, nachdem seine Entfernung von seiner gegenwärtigen Stellung auf höheren Wunsch beschlossen worden war. Der Nachfolger Herbeck's dürfte jedoch erst zu Beginn der nächsten Saison ernannt und installirt werden. Hofrath Dingelstedt, der Leiter unseres Burgtheaters, scheint in seiner Stellung jedenfalls sicherer zu sein, als sein College Herbeck. Die Version, welche ihn zum Minister der schönen Künste in Aussicht nahm und welche auch in auswärtige Journale überging, entbehrt jeder Begründung. Weder die Verhältnisse, noch das Bedürfniss sind im Augenblicke der Schaffung eines neuen Portefeuilles günstig. Bei Hofe, wie bei der Regierung würde jedes derartige Project entschieden ohne alle Unterstützung bleiben. (H. N.)

* ,,Herr Fr. Chrysander glaubt unsere neulich geäusserte Ansicht über den Redactionswechsel bei der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung«, dass mit demselben wenig gebessert sei, auf bei uns vorhandenen Aerger über den Fortbestand dieses Blattes zurückführen zu müssen. Wir lassen diese naive Schlussfolgerung des Händel-vollen Bergedorfer auf sich beruhen, zumal da wir indiscret werden müssten, wollten wir uns Herrn Chrysander gegenüber von dem angeblichen Brotneid reinigen. — In derselben Nummer der »Allgem. Musikal. Ztg.«, in welcher Herr Chrysander seinem Aerger gegen uns Luft macht, führt derselbe auch noch gewaltige Streiche gegen die Herren W. Tappert und Dr. W. Langhans. Wohl bekomms ihm!" (Musikalisches Wochenblatt Nr. 5. S. 61.)

Dieses sind die verlegenen Worte, welche Herr Fritzsch auf unsere Bemerkung in Nr. 3 dieser Ztg. erwiedert. Es wird den Lesern derselben neu sein, von ihm zu hören, dass wir unsere Worte aus »Aerger« niedergeschrieben haben. Möchte uns doch, wenn einmal Aerger sein soll, stets ein so heiterer Aerger bereitet werden! Es ist bezeichnend für Hrn. Fritzsch, dass er glaubt, wir setzten bei ihm »Brotneid« voraus — Ungeschliffenheit wäre ein richtigerer Ausdruck. Im Uebrigen haben wir nicht nöthig, seinen mannigfachen Triebquellen nachzuspüren, denn in dem, was er sagt, liegt für Jedermann klar, dass sie unlauterer Art sein müssen. Fachblätter, welche denselben Gegenstand behandeln, können abweichende Meinungen und in Folge dessen heftige Discussionen oft nicht vermeiden. Man sieht solche Erörterungen nicht nur als unvermeidlich, sondern sogar als nützlich an, vorausgesetzt, dass man sich gegenseitig streng an die gedruckt vorliegenden Aeusserungen hält und nur diese beurtheilt, mit Ausschluss aller Persönlichkeiten. Die gute literarische Sitte hat daher ein solches Verfahren sich zum Gesetz gemacht. Wenn nun aber Ein Organ in die Existenz des andern eingreift und sich anmaasst darüber zu entscheiden, was für dasselbe in einer rein inneren Angelegenheit, nämlich in Personenfragen, gut oder wenig oder viel gebessert sei u. dgl., so ist ein solches Gebahren untersagt, weil die Literatur ein Interesse daran hat, Ausbrüche zu unterdrücken, die ihrer Natur nach nur aus unlauteren Motiven fliessen können. Und wenn der Redacteur eines Blattes seine Opposition gegen ein anderes Blatt dadurch kundgiebt, dass er den Redacteur desselben mit Schimpfnamen zu belegen sucht, wie denn Herr Fritzsch jetzt aus meiner Thätigkeit und meinem Wohnorte einen solchen Schimpfnamen bildet, indem er mich den »Händel-vollen Bergedorfer« nennt, so stellt er sich damit ausserhalb des Gesetzes der literarischen Sitte und wird, wie Lessing sagt, »das verächtlichste Geschöpf«. Herr Fritzsch glaubt sich »von dem angeblichen Brotneid reinigen« zu können, wenn er »indiscret« werden wolle. Würde er fortfahren indiscret zu sein, so bliebe er damit freilich ganz im Charakter. Wir sagen ihm nur so viel: Weil er, wie Schmock in Freytag's Journalisten, »in die Literatur hinein gekommen« ist, ohne literarischen Takt mitgebracht zu haben, so werden wir, so wie er sich in die Angelegenheiten unserer Zeitung mischt, uns fernerhin bemühen, ihm nachträglich noch einige Anstandsregeln beizubringen.

Ueber eine neue Erfindung im Orgelbau von R. Holzhalb in Zürich versendet die Musikhandlung Gebrüder Hug daselbst das nachstehende lithographirte Zeugniss.

,,Die Unterzeichneten wurden berufen, am Sonntag den 27. September 1874 in der Fraumünsterkirche in Zürich drei Orgel-Register (Zungenwerke) zu prüfen, welche Herr Landschaftsmaler R. Holzhalb, Professor am eidg. Polytechnikum, nach einem ganz neuen, vom bisherigen in Form und Material gänzlich abweichenden System construirte. Diese drei Orgelzungenregister sind: Oboe-Fagott, Clarinette und Vox humana (Singstimme). Was die Form derselben betrifft, so ist diese das Ergebniss vielfacher und unverdrossenster Proben und Untersuchungen akustischer Seits; und hinsichtlich des Materials muss gesagt werden, dass dasselbe in Folge seiner Eigenthümlichkeit eine unverwüstliche Solidität besitzt, indem es fast unempfindlich gegen Einflüsse der Temperatur ist und dadurch eine bessere Haltbarkeit in der Stimmung gewährt, zu welchen Hauptpunkten noch jener einer bedeutend billigern Erstellung der bekanntlich hoch im Preise stehenden Orgel-Zungenregister kommt. Die Prüfung dieser drei neuen Zungenregister fand in der akustisch günstigen Kirche »Fraumünster« statt, indem die Register in das dortige Orgelwerk eingesetzt wurden. Leider ist diese Orgel von älterer Construction und entbehrt, ausser dem jetzt ziemlich allgemein bei Neubauten angewandten Echokasten für die schöne Wirkung der Vox humana, ganz besonders eines stärkern Winddruckes, wie dieser zwischen 30—35 Grad jetzt benutzt und für die neuen Zungenregister des Herrn R. Holzhalb durchaus als Grundlage bedungen wird. Die Windstärke der Fraumünsterorgel konnte aber bei möglichster Erhöhung nur auf 24 Grad gebracht werden. Trotzdem war das Resultat der Prüfung der neuen Orgel-Zungenregister ein so überraschendes, dass wir heute schon auf ein Gutachten eintreten können, für Weiteres einer definitiven bleibenden Aufstellung dieser neuen Zungenstimmen in einer Orgel entgegensehend, die mit allen jenen nöthigen Einrichtungen und erfüllten Bedingungen versehen ist, welche die neue Construction absolut beansprucht. Das erste Register: Oboe-Fagott zeigte in seinem Klangcharakter, dass das System des Herrn R. Holzhalb durchaus als eine wesentliche Verbesserung in der Herstellung von Orgel-Zungenstimmen bezeichnet und anerkannt werden müsse. Die Wirkung dieser Stimme (in der tiefern Lage Fagott) war im Vergleich zu einer natürlichen Oboe überaus schön, die Imitation überraschend. Wir hätten nie geglaubt, dass es möglich sein könne, einer Orgel-Zungenstimme eine Klangwirkung abzugewinnen, die mit so drastischer Wahrheit den Klangcharakter des angeführten Instrumentes wiederzugeben vermöge, wie dies Herr R. Holzhalb mit seiner Orgel-Oboe wirklich erreicht hat. Der scharfe Zungenton der bisher üblichen Construction ist verschwunden; an seine Stelle ist ein überaus schöner singender Ton getreten, weich und doch glänzend dominirend. Die charakteristisch hervortretenden Töne berechtigen zu der Erklärung, dass Herr R. Holzhalb die Frage der Herstellung einer wirklich gelungenen Oboe als Orgelregister thatsächlich und in der schönsten Weise durch seine Construction gelöst habe. Das zweite Register: Clarinette, aus Eingangs angegebenen Gründen nur auf einem kleinen Umfang aufgestellt, bot gleichwohl das Resultat, dass auch diese Orgel-Zungenstimme einer grösseren Vollkommenheit entgegengeführt und trefflich imitirt worden ist. Dasselbe gilt vom dritten Register, der Vox humana (Singstimme), welche bei entsprechender Einstellung in ein Orgelwerk mit allen erforderlichen Bedingungen, der menschlichen Stimme am nächsten kommt von allen bisherigen Registern dieser Art und Bezeichnung. Wir halten nun im Allgemeinen dafür, dass Herr R. Holzhalb für den Orgelbau eine glückliche und vielversprechende Erfindung gemacht habe und sehen der bleibenden Aufstellung seiner neuen Zungenregister in einem Orgelwerk, welches sowohl des Erfinders als überhaupt den neueren Anforderungen und Einrichtungen vollkommen entspricht,

Digitized by Google

mit regem Interesse entgegen, begleitet von der Ueberzeugung: das heutige überraschende Resultat werde dann zumal die gerechtfertigte Bestätigung unseres vorstehenden Gutachtens finden. Zürich, den 27. September 1874. sig. *H. Szadrowsky*, Musikdirector am St. Gallischen Lehrerseminar Mariaberg Rorschach. *Georg Steinmetz*, Organist am Fraumünster Zürich. *Gustav Weber*, Organist zu St. Peter in Zürich. *Chr. Sprecher*, früherer Orgelbauer. *Nep. Kuhn*, Orgelbaumeister von Männedorf."

ANZEIGER.

[27]

J. Eschmann's Compositionen.

Mk. Pf.

Op. 3. **Fantasiestücke** für Violoncello mit Pianoforte. 2. Aufl. Heft 1 und 2 . . . à 2 50
Op. 5. **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zum Letztenmal. Im Wäldchen. Viel rosenrothe Wölklein. Störung . . . 2 25
Op. 7. **Fünf Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte: Widmung. Es erschienen so golden. Auf dem Meere. Denn du bist fern. Nächtlich macht der Herr die Rund' . . . 2 25
Op. 8. **Was einem so in der Dämmerung einfällt.** 12 charakteristische Tonbilder für das Pianoforte.
- Heft 1. Erinnerung an F. Chopin. An Sie. Vesper . . . 2 —
  - Nr. 1. Erinnerung an F. Chopin . . . 1 —
  - - 2. An Sie . . . — 75
  - - 3. Vesper . . . — 75
- Heft 2. Nachtfalter. — Salon-Etude. — Geistliches Lied 2 —
  - Nr. 4. Nachtfalter . . . — 50
  - - 5. Salon-Etude . . . 1 25
  - - 6. Geistliches Lied . . . — 75
- Heft 3. Marsch. — Erinnerung. — Aus der Jugendzeit . 2 50
  - Nr. 7. Marsch . . . 1 50
  - - 8. Erinnerung . . . — 75
  - - 9. Aus der Jugendzeit . . . — 75
- Heft 4. Auf dem See. — Salon-Etude. — Epilog . . . 2 50
  - Nr. 10. Auf dem See . . . — 75
  - - 11. Salon-Etude . . . — 75
  - - 12. Epilog . . . 1 25

Op. 9. **Fantasiestücke** für Clarinette in B (oder Violine) und Pianoforte . . . 3 50
Op. 10. **Zwei Heimgekehrte.** Für Bass oder Bariton mit Pianoforte und Ventilhorn . . . 1 —
Op. 11. **Zwiegesang** für Sopran oder Tenor mit Pianoforte und Violoncello . . . 1 50
Op. 12. **Lyrische Blätter** für das Pianoforte. Sammlung I . 2 25
Op. 13. **Concert-Etude** für das Pianoforte . . . 2 25
Op. 14. **Frühlingsblüthen.** Acht kürzere und leichtere Fantasiestücke für's Pianoforte.
- Heft 1. An den Mond. — In der Nacht. — Frühlingsliedchen. — Frühlingsahnen . . . 2 25
  - Nr. 1. An den Mond . . . — 50
  - - 2. In der Nacht . . . — 75
  - - 3. Frühlingsliedchen . . . — 75
  - - 4. Frühlingsahnen . . . 1 25
- Heft 2. Landschaft. — Lustiger Frühling überall. — Mein Frühling ist erblüht . . . 1 75
  - Nr. 5. Landschaft . . . 1 —
  - - 6. Lustiger Frühling überall . . . — 75
  - - 7. Mein Frühling ist erblüht . . . — 75
- Heft 3. (Nr. 8.) Durch Wald und Feld . . . 1 50

Op. 15. **Lyrische Blätter** für das Pianoforte. Sammlung II. Heft 1 . . . 2 —
— - 2 . . . 1 75
Op. 16. **Zwölf Studien** zur Beförderung des Ausdrucks und der Nüancirung im Pianofortespiel. In neuer vollständig umgearbeiteter Ausgabe:
- Heft 1 . . . 2 50
- - 2 und 3 . . . à 3 50
- Aus Heft 1 einzeln Nr. 1 und 2 . . . à — 75

Op. 17. **Lebensbilder-Album.** 12 lyrische Tonstücke für das Pianoforte . . . 7 50
- Dieselben einzeln:
  - Nr. 1. Kinderleben I . . . — 75
  - - 2. Kinderleben II . . . 1 —
  - - 3. Das ganze Dorf versammelt sich . . . 1 —
  - - 4. Mähr' aus alten Zeiten . . . — 75
  - Nr. 5. Jägerrast und Bankett . . . 1 25
  - - 6. Ein Abend in Seesenheim im Jahre 1771 . . . — 75
  - - 7. Blick in die Zukunft . . . 1 —
  - - 8. Vision . . . 1 25
  - - 9. In der Kirche . . . — 50
  - - 10. Armes Kind am Weihnachtsabend . . . — 50
  - - 11. Froher Winterabend . . . — 75
  - - 12. Abschied vom Freunde . . . — 50

Op. 18. **Sechs Tonstücke** für das Pianoforte zu vier Händen. 2. Auflage.
- Nr. 1. Romanze . . . 1 50
- - 2. Scherzo . . . 1 25
- - 3. Etude . . . 1 75
- - 4. Capriccio . . . 1 75

Op. 19. **Drei kleine Clavierstücke.** Capriccio. — Blumenstück. — Liebeslied . . . 1 50
- Nr. 1. Capriccio . . . — 75
- - 2. Blumenstück . . . — 50
- - 3. Liebeslied . . . — 75

Op. 20. **Sechs Salonstücke** für das Pianoforte. (3. Ausg.)
- Nr. 1. Mazurka . . . 1 25
- - 2. Nocturne . . . 1 50
- - 3. Romanze . . . 1 50
- - 4. Impromptu . . . 2 —
- - 5. Capriccio . . . 1 50
- - 6. Polonaise . . . 2 —

Op. 27. **Lebens Leid und Lust.** Zwei Fantasiestücke für das Pianoforte.
- Heft 1 . . . 1 25
- - 2 . . . 1 50

Op. 31. **Wir gingen im goldenen Abendschein,** für Tenor mit Begleitung des Pianoforte . . . 1 —
Op. 32. **An Louise v. C.,** für Tenor mit Pianoforte-Begleitung . 1 —
Op. 34. **Aus dem Liederbuch eines Malers.** Sechs Gedichte von A. Corrodi für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte.
- Nr. 1. Irrlichter . . . 1 —
- - 2. Durch sonnige Gründe. Nr. 3. Es sprang der goldne Ring. Nr. 4. Mittags. Nr. 5. Es ist schon spät geworden. Nr. 6. Herbstnebel . . . à — 75

Op. 35. **Grillenfang.** Acht kleinere Studien für das Pianoforte.
- Erste Ausbeute . . . 2 25
- Zweite Ausbeute . . . 2 —
- Hieraus einzeln: Nr. 1. Im Schilf . . . 1 —
- Nr. 8. Epilog . . . 1 —

Op. 40—44. **Musikalisches Jugendbrevier.** 30 Hefte . . . 66 —
Op. 51. **Achtundzwanzig deutsche Volkslieder** in möglichst leichter instructiver Bearbeitung. Heft 1 und 2 . . . à 1 50
Op. 52. **Sechszehn deutsche Volkslieder** für das Pianoforte zu vier Händen. Heft 1 und 2 . . . à 3 —
Op. 60. **Für das erste Klavierjahr.** Musikalisches Uebungsmaterial zu zwei, drei und vier Händen für den Elementarunterricht junger Anfänger im Klavierspiel . . . 7 50
Op. 61. **Für das zweite Klavierjahr** . . . 7 50
Op. 66. **Klänge aus der Opernwelt.** Dramatisch-musikalische und melodische Vortrags-Studien in Improvisationen, Transscriptionen über Motive aus einer Auswahl der vorzüglichlichsten und schönsten Opern des In- und Auslandes. In instructiver Weise, zum Gebrauch beim Unterricht in verschiedenen Stufen mittlerer Schwierigkeit und getreu nach dem Original für das Pianoforte.
- Erste Serie: Zwei Divertissements über Motive aus Mozart's »Don Juan«.
- Heft 1 und 2 . . . à 2 50

Cassel. **C. Luckhardt**'sche Verlagshandlung.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. Februar 1875. **Nr. 7.** X. Jahrgang.
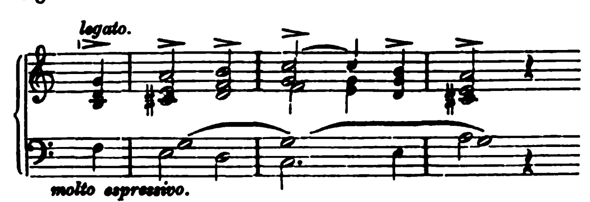
Zwei Mahnungen an Orgelcomponisten.

(Von **W. Oppel.**)

Jedes musikalische Instrument hat seine Eigenthümlichkeiten, seine Vorzüge und Mängel, und diese müssen von dem Componisten berücksichtigt werden, wenn er sich nicht selbst im Lichte stehen will. Bekanntlich ist die Haupteigenschaft der Orgel die, dass jedem Tone eine bestimmte im Voraus zugemessene Stärke zukommt, welche zwar durch Hinzuziehen oder Abstossen anderer Register vermehrt oder vermindert werden kann, aber immer nur plötzlich, ruckweise, so dass ein *crescendo* und *diminuendo* nur in untergeordneter Weise möglich ist. Da der Orgel also ein modernes Ausdrucksmittel, wodurch namentlich der Gesang der einzelnen Stimme belebt wird, abgeht, so hat man von jeher den sogenannten polyphonen Satz für den der Orgel recht eigentlich zukommenden gehalten und gewiss mit vollem Rechte. Und hieran möchte ich nach zwei Seiten hin eine Mahnung knüpfen.

I.

Man soll aus der Orgel nicht etwas Anderes machen wollen, als was sie ist; man soll ihre Eigenthümlichkeit nicht mit Gewalt zurückdrängen wollen. Diese Eigenthümlichkeit, die Starrheit des Orgeltones, ist ja doch nur nach der einen Seite ein Mangel; andererseits ist sie ebensowohl ein Vorzug; sie giebt dem Instrumente eine durchdringende Kraft, welche keine Orchestermasse, kein voller Chor erreichen kann. Nun geben die neueren grossen Orgeln in der Mannigfaltigkeit ihrer Register vielfache Gelegenheit zur verschiedenen Färbung des Klanges. Wenn der Componist diese mit Mässigung benutzt, so ist dagegen Nichts einzuwenden. Ich sage aber ausdrücklich »mit Mässigung«, weil der Registerwechsel nie so weit gehen darf, dass er in der vorgeschriebenen Weise von wesentlicher Bedeutung für das Stück wird. Und zwar aus dem Grunde, weil keine Orgel der anderen in den Registern gleich ist. Bei manchen Orgeln klingt der Subbass stark, bei anderen schwach; eine Gambe des Orgelbauers A. klingt etwas anders, als die von B. und C.; viele Orgeln haben eine Quintatön, eine Rohrflöte, ein Gemshorn — andere haben keines dieser Register, dafür aber wieder andere u. s. f. Der Componist wird sich daher mit ungefähren Angaben begnügen müssen. Neueste Orgelcomponisten gehen nun aber viel weiter in der Bezeichnung des Vortrags: sie verlangen von der Orgel geradezu Unmögliches. Vor mir liegt ein Heft eines der besten jetzt lebenden Orgelcomponisten. Ich werde ihn nicht nennen, da die Person hier ganz gleichgültig für die Sache ist. In dem Hefte ist keine Seite, auf welcher nicht mehrmals *crescendo,* rascher Wechsel der verschiedensten Stärkegrade, sogar *sforzato* u. dergl. angezeigt wäre. Dass der Orgelspieler dies allein zu Wege bringe, ist unmöglich; er muss für's Registriren Hilfe eines Anderen haben, wird sogar meist zwei helfende Personen brauchen. Wenn dergleichen bei irgend einem gewaltigen Werke einmal nöthig wird, so ist Nichts dawider zu haben — wenn es aber Sitte werden sollte, dass um des geringsten Präludiums halber vier Menschen aufgeboten werden müssen — ein Bälgetreter ist ja auch nöthig! — so wird man doch zugeben, dass die Orgel ein noch ungefügigeres Instrument wird, als sie ohnehin ist. Kehren wir aber zu unserem Hefte zurück. Die genannten Dinge sind am Ende auszuführen, wenn auch mit ungebührlichem Aufwande. Man sehe aber folgende Stelle:
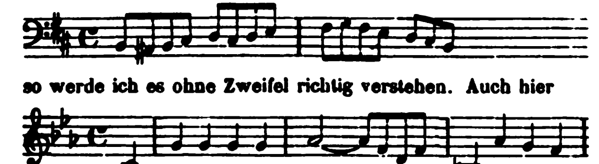


Nun frage ich: Wie soll das gespielt werden? Jede einzelne der oberen Noten soll einen besonderen Nachdruck erhalten. Nun ja — der Spieler kann ja auf die Taste drücken! Hervorbringen kann er aber damit nur dreierlei: drückt er gar zu schwach, so öffnet sich das Ventil nicht und es entsteht kein Ton; drückt er stärker, aber nicht hinlänglich, so entsteht wegen mangelhaften Windzuflusses ein unreiner und deshalb unbrauchbarer Ton; drückt er mit der richtigen Stärke nieder, so erhält er den Ton in seiner zuvor abgemessenen und bestimmten Stärke, nicht stärker und nicht schwächer als den vorhergehenden und folgenden. Man pflegt sich bei Orgelmusik manchmal dadurch zu helfen, dass man die vorhergehende Note etwas absetzt, wodurch die folgende, weil sie getrennt erscheint, gleichsam als neuer Anfang einen Accent zu haben scheint. Dies Mittel verbietet der Componist aber ausdrücklich durch das beigesetzte »*legato*«. Und endlich frage ich: was soll der Orgelspieler mit dem »*espressivo*« anfangen? Er kann in dieser Beziehung Nichts, aber auch gar Nichts thun — und darum möchte ich die Orgelcomponisten dringend bitten, von solchen Bezeichnungen abzulassen, die doch schliesslich lächerlich werden — überhaupt die Orgel ruhig Orgel sein zu lassen: sie ist nun einmal keine Geige und keine

Digitized by Google

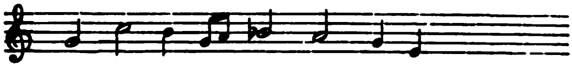
Menschenstimme und braucht sich doch vor Beiden so wenig zu fürchten und zu schämen, als diese vor ihr.

II.

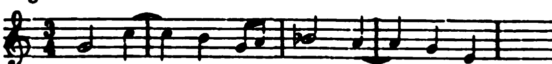
Jeder Orgelcomponist wünscht mit Recht, dass sein Werk gespielt, verstanden, genossen werde, und letzteres nicht nur von dem Spieler, sondern auch von möglichst vielen Hörern. Er muss aber auch das Seine dazu thun, dass es mit Sicherheit verstanden werden könne. Zum Verstehen gehört in erster Linie das richtige Auffassen des Rhythmus. Nun kann aber der Spieler keinen Rhythmus markiren, er kann die schweren Takttheile nicht betonen — woher soll der Hörer nun den Takt auffassen? Dies haben die grössten Orgelcomponisten nicht zur Genüge bedacht. In manchen Fällen freilich hat die Auffassung keine Schwierigkeit. Wenn ich dieses Thema höre:



so werde ich es ohne Zweifel richtig verstehen. Auch hier
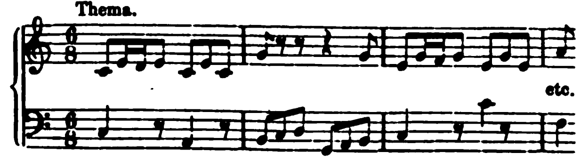


wo zwar im ersten Momente eine andere Auffassung sehr möglich ist (nämlich ein Anfang mit vollem Takte), wird sich doch sehr rasch das richtige Verständniss herstellen. Setzen wir nun aber den Fall, der Hörer hört — wohlbemerkt: nicht sieht! — als Fugenanfang folgende Tonreihe:



wird er nicht über die Rhythmik im Zweifel sein? »Nicht im Geringsten!« ruft mir hier ein geneigter Leser zu: »wir haben einen gewöhnlichen *alla breve*-Takt vor uns, im Obigen drei Takte« . . . »Warum nicht gar!« fällt ihm ein Anderer in's Wort: »es ist $^{3}/_{2}$-Takt, im Obigen zwei Takte.« Und ich antworte: Sie irren Beide, Verehrteste! Mein Thema ist gewiss origineller:

Pendante zu diesem Beispiele lassen sich vom Meister Bach bis auf unsere Tage genug finden. Darum möchte ich die Orgelcomponisten mahnen, nicht etwa, solche Themata durchaus zu vermeiden, sondern nur, immer irgend Etwas zum Verständnisse zu thun, vielleicht das Thema sogleich mit einer Nebenstimme zu begleiten, welche den Takt klar macht, oder eine Introduction in gleichem Takte voranzuschicken, an welche sich das Thema ohne Unterbrechung anschliesst. Es ist für den Hörer gar traurig, wenn er nach langem genusslosen Anhören plötzlich inne wird, dass er bis dahin Alles falsch verstanden hat. — Dem Orgelspieler aber würde ich in solchen Fällen jedes Hilfsmittel gestatten, das die Sache deutlich macht. In obigem $^{3}/_{4}$-Takte z. B. dürfte er, wenn er etwa das Thema auf dem Hauptmanuale vortrüge, bei Beginn eines jeden der vier ersten Takte jedesmal den gleichen Ton auf dem zweiten Manuale dazu angeben und dadurch die Accentuirung herstellen. Wenn der Spieler den ersten Takten eines solchen Fugenthemas eine einfache Begleitung beigiebt, also z. B.



so kann ich dies, so sehr ich sonst gegen jede eigenmächtige Zuthat protestire, nur gut heissen, da es das Missverstehen verhindert.

Wider die feurigen Kapellmeister.

(Schluss.)

Auf eine Einrede bin ich gefasst. Wenn es wirklich wahr sein sollte, dass die besten Tonstücke ihr Zeitmaass selber aussprechen, so kann ja doch ihre Sprache von Verschiedenen verschieden aufgefasst werden, je nach dem subjectiven Gefühl; darf der eine sich anmaassen zu behaupten, der andere habe die Sprache missverstanden oder gar nicht verstanden? Wo wäre in solchem Streite der competente Richter, wenn der Componist nicht mehr befragt werden kann? Er kann aber in sehr vielen Fällen befragt werden, und auch die Todten geben uns sichere Antwort, sobald die Frage richtig gestellt wird. Niemand wird bezweifeln, dass es jedem Tonsetzer darum zu thun sein muss, die Einzelheiten seiner Composition ausführbar für die Instrumente und vernehmbar für die Zuhörer zu machen; Niemand wird leugnen wollen, dass ein Mozart oder Beethoven genau wusste, wie viel einem bestimmten Instrument zugemuthet werden dürfe, und wie weit die Fähigkeit des menschlichen Ohrs gehe, aufeinanderfolgende Töne noch deutlich zu unterscheiden. Giebt man diese Voraussetzungen zu, so gestaltet sich die Fragestellung einfach so: »Kann in diesem oder jenem Tonstück bei der gewählten Schnelligkeit des Tempo noch überall Ausführbarkeit und Deutlichkeit bestehen?« Muss die Frage auch nur für eine einzige Stelle verneint werden, so ist damit der Beweis geliefert, dass das Tempo überhetzt war. Für eine solche Untersuchung will ich aus einer grossen Anzahl verfügbarer Beispiele nur einige wenige ausheben; vielleicht muss ich besorgen, schon mit diesen wenigen einen Leser, dem nicht gerade die bezüglichen Partituren oder wenigstens Clavierauszüge zur Hand sind, zu langweilen.

Die Ouvertüre zu »Figaro« ist freilich »*presto*« überschrieben. Deutet man aber dieses Presto auf ein so rasendes Tempo, wie man es jetzt häufig hört, so versagen gleich in den ersten Takten die Contrabässe; sie können die Achtelfiguren nicht mehr ausführen, überlassen diese einzig den Violoncellen und begnügen sich mit dem leichten Markiren jedes ersten und fünften Achtels, weil sie sonst — wie mir einmal ein Contrabassist lächelnd gestand — nur ein bärenartiges Brummen zu Wege brachten. Nicht viel besser ergeht es bald darauf den Oboen, Flöten und Clarinetten mit den zwei Takten, welche vor Wiederkehr der Anfangsfigur die Fortissimo-Stelle schliessen. Das zweite und das vierte Viertel in jedem dieser Takte lassen sich nicht mehr deutlich in Achtel auf demselben Ton spalten; man hört von der Spaltung absolut nichts, während nach neuester Mode gewöhnlich die Violinen ihre dreisaitigen Griffe noch extra beschleunigen und durch diese vordringlichen Accordschläge die Bläser, welche hier dominiren sollten, förmlich übertäuben. In der Ouvertüre zur »Zauberflöte« beginnt das Allegro mit jenem fugenartigen Satze, dessen Thema im ersten und zweiten Takt, nach *piano* gestossenen Achteln, das vierte Viertel *forte* mit einer Sechzehntelfigur ausfüllt. Diese Figur im Feuertempo ist zwar für die einzelnen Violinisten durchaus nicht zu schwer zu spielen, im Zusammenspiel aber für das geübteste Ohr zu schwer zu hören, was Physiologen und Akustiker ganz erklärlich finden werden; man vernimmt statt deutlich gesonderter Töne nur ein sonderbar herausplatzendes, fast possierliches Schütteln oder Pusten. Ueber dem Finalsatze der grossen C dur-Symphonie Mozart's (der sogenannten Jupiter-Symphonie) steht *molto allegro*, und man würde auch ohne das steigernde Beiwort zu *allegro* fühlen,

Digitized by Google

dass der Satz ein sehr rasches Tempo verlangt; dennoch hat die Raschheit ihre in der Composition selbst bezeichnete Grenze, über welche hinaus in manchen Takten die Contrabässe, wenn sie nicht durch unverständliches Rumpeln stören wollen, verstummen oder eine Scheinthätigkeit heucheln müssen. Dahin gehören die Takte, wo die Bässe das zweite Hauptmotiv (durch den Umfang der Octave rollend) aufnehmen; dabei werden sie einigemal (z. B. nach dem Anfang des dritten Theils) nur von den Violoncellen, nicht auch von den Fagotten und Violen unterstützt, und hier besonders mangelt dann bei Wegfall der Contratöne dem im Forte auftretenden Laufe das rechte Mark. Gleichfalls *molto allegro* hat Mozart den ersten Satz seiner grösseren G moll-Symphonie überschrieben, was wieder von den Feurigen als Aufforderung zur Sturmeseile verstanden wird. Der erste Theil des Satzes büsst dadurch zwar seinen eigentlichen Charakter ein, kann indess noch ausgeführt werden. Allein im zweiten Theil kommen nach 17 Takten, dort wo die Durcharbeitung des Hauptmotivs anfängt, die Contrabassisten in grösste Noth, und 16 Takte lang geht der Jammer fort. Dass man sie in dieser energischen Stelle nicht gänzlich schweigen lassen darf, spürt man doch; so quälen sie sich denn im Schweiss ihres Angesichts ab, ohne etwas anderes herauszubringen als ein verworrenes und verwirrendes Geraspel, Gepolter, Gewürge, welches von den helfenden Violoncellen, Fagotten und Violen beim besten Willen nicht geklärt werden kann. Die prächtige Arbeit Mozart's so verderbt zu hören, zählt zu den schmerzlichsten musikalischen Leiden. — Von Mozart'schen Opern-Arien wähle ich Don Juan's »*Finch' han dal vino*«, missbräuchlich »Champagner-Arie« genannt. Leider halten die meisten Regisseure noch an der Verdrehung fest, nach welcher Don Juan, allein auf der Bühne stehend, durch Gesang von Wein und Liebe sich selber exaltirt, anstatt, wie der Dichter verlangt, seinem Leporello Anweisungen für das beabsichtigte Tanzfest zu ertheilen. Diese Verdrehung und der gefälschte Text verführen den Sänger und den Kapellmeister auch zu einer musikalischen Fälschung; aus der allerdings in sprudelnder Laune gegebenen schelmischen Instruction an den vertrauten Diener wird ein dämonischer Ausbruch brutalster Sinnlichkeit gemacht. Aber als Musiker musste der Kapellmeister wissen und hören, dass, wenn er das vorgeschriebene *Presto* zum tollsten *Prestissimo* übertreibt, mehrere Instrumente ihm nicht mehr gehorchen können; gleich zu Anfang nämlich hat jede der beiden Clarinetten und jeder der beiden Fagotte sechs Takte lang einen und denselben Ton in abgestossenen Achteln anzugeben, was dann keinem Bläser gelingt. — Beethoven soll nur mit einem Beispiel bedacht werden. In seiner neunten Symphonie verlangt er für den zweiten Satz (*molto vivace*) durch Verweisung auf das Metronom ein Tempo, bei welchem auf den Takt fast genau eine halbe Secunde kommt. Man sollte meinen, eine solche schon hart an die Grenze allseitiger Ausführbarkeit streifende Schnelligkeit könnte Jedem genügen. Gleichwohl musste ich früher einmal den Satz in noch rapiderem Tempo hören. Mit der Secundenuhr in der Hand konnte ich genau controliren; aber abgesehen von solcher Controle war ein handgreiflicher Beweis gegen die Zulässigkeit jenes Tempo im Orchester selbst erbracht, nämlich durch die Pauken. Sie sind hier in ihre beiden Grenztöne (das tiefe und das höhere *F*) gestimmt und haben ein paarmal den bekannten, in allen Instrumenten wiederkehrenden Octaven-Daktylus zu übernehmen, wobei ihnen *forte* vorgeschrieben ist. Nun kommt die Membrane der Pauke nach starkem Anschlag nicht augenblicklich zur Ruhe; also muss das Tempo so genommen sein, dass sich die Achtelnote des Daktylus von dem darauffolgenden Viertel noch für das Ohr trennt; bei dem erwähnten Feuertempo aber flossen beide nothwendig zusammen, und man hörte statt des dreitheiligen Daktylus nur zwei jedem Rhythmus sich entziehende Plumpse, was abscheulich klang.

Ich werde kaum zu bemerken brauchen, dass ich die aufgezählten Erfahrungen nicht etwa an mittelmässigen Orchestern gemacht habe, sondern an musterhaften Kapellen, welche jeder überhaupt lösbaren Aufgabe gewachsen waren. Nimmt man nun noch hinzu, dass Mozart zwar weit besser geschulte Sänger hatte als die Gegenwart sie durchschnittlich aufweist, dagegen bei den Orchestern, für welche er schrieb, die heutige Virtuosität nicht voraussetzen konnte, so tritt nur um so bestimmter hervor, wie wenig ihm Tempi von der gerügten Sorte vorschweben konnten. Es giebt freilich auch Mozart'sche Tonstücke, welche kaum zu lebhaft genommen werden können; das merkt man ihnen aber sogleich an, nicht nur aus ihrem innern Charakter, sondern zugleich aus dem technischen Bau. Als ein Beispiel mag die Ouvertüre zu »Così fan tutte« dienen. Man sehe deren Partitur genau durch; nirgends wird man eine wirkliche Schwierigkeit für ein Instrument finden. Aehnliches gilt von der Ouvertüre zur »Entführung« und von Masetto's Arie in »Don Giovanni«.

An den Werken eines Haydn, Mozart, Beethoven ist das echte Feuer ganz anderswo zu suchen als in einer vom Taktstock commandirten wilden Jagd; »Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen«. So misslich in Sachen des Gefühls eine Controverse ist, so wird man nach obiger Discussion doch sagen müssen, dass die feurigen Kapellmeister das richtige Gefühl für ältere Musik entweder verloren haben, oder aus irgendwelcher Absicht unterdrücken. Auf den Geschmack des Publikums dürfte sich im letzteren Fall keiner berufen; der verständigere Theil des Auditoriums wendet sich mit Widerwillen von der Hetze ab, der unverständige spürt den Unterschied nicht und dankt also auch nicht für das vermeintliche Entgegenkommen. Mit dem Drang zur Ueberstürzung hängt wahrscheinlich auch die immer mehr um sich greifende Unsitte zusammen, in den Sätzen einer Symphonie die vorschriftsmässige Repetition des ersten Theils zu unterlassen, wodurch die Massengliederung des Satzes verschoben, die wohlbemessene Architektonik beeinträchtigt wird.

Vielleicht aber ist jener Drang nicht einmal in allen Fällen vorhanden. Es scheint mir beinahe, als ob manche Dirigenten nur aus Unachtsamkeit ins Feuer geriethen, halb unwissentlich hineingezogen durch die jetzt allgemein übliche Art des Taktirens, und wenn hinterher im Verlaufe des zuvor nicht vollständig überdachten Tonstücks die Uebereilung zu Tage tritt, ist es zu spät. Der Taktstock giebt ja längst nicht mehr die einzelnen Viertel eines Taktes an, sondern markirt überall wie bei *alla breve*. Dagegen ist nichts zu erinnern, wenn nur der Dirigent vorher sich vergegenwärtigt hat, welche Zeitintervalle sich zwischen den einzeln gezählten Vierteln ergeben. Sollte einer der Herren Kapellmeister, welche z. B. die obenerwähnte G moll-Symphonie im ersten Satz äusserst rasch zu nehmen pflegen, diesen Aufsatz lesen und einiger Beachtung für werth halten, so möchte ich ihn einladen, doch einmal daheim im Stübchen zu dem ihm durch Gewohnheit geläufigen Tempo den Takt nach alter Art, also mit vier Vierteln, zu schlagen; er würde vielleicht erschrecken und lächeln zugleich über das dabei herauskommende Gefuchtel; er würde sich überzeugen, dass, wenn er das *molto allegro* auf die Viertheilung des Taktes bezieht, das Tempo immer noch lebhaft genug bleibt, jetzt aber die deutliche Ausführung der bedenklichen Stelle im zweiten Theil gestattet. Wo kein *alla breve* vorgezeichnet ist, dachten die älteren Meister bei Aufschrift ihrer Tempi stets an die einzelnen Takttheile, nicht an die Takthälften. Und selbst ein wirkliches *alla breve* darf nicht so verstanden werden, als sei jeder Notenwerth auf seine Hälfte zu reduciren. Diese Vorzeichnung zielt im Sinne der Alten weit mehr auf die rhyth-

Digitized by Google

mische Betonung als auf das Tempo, welches erst in zweiter Linie davon betroffen wird. Ein Missverstehen des *alla breve*-Zeichens hat schon öfters dem *Andante*-Satz, welcher in »Così fan tutte« die Verführungsscene zwischen Ferrando und Fiordiligi schliesst, bittern Schaden gebracht. Wird dieser wiegende Zwiegesang, welcher fast eben so empfindlich gegen das Tempo ist wie der früher citirte Chor Haydn's, etwas zu schnell vorgetragen, so verliert er alle Anmuth und fällt gegen die vorangegangenen wunderbar schönen Theile des Duetts erkältend ab. Er bedeutet das süssberauschte, aber doch decent zurückgehaltene Schwelgen im Vorgefühl eines hohen Genusses, nicht rohen Jubel, so wenig als in »Don Giovanni« der zweite Theil des Duetts »*Là ci darem la mano*«, welchem seine Feinheit auch oft genug durch täppische Beschleunigung abgestreift wird.

Als ich einst im Gespräche mit einem jetzt auf seinen Lorbeeren ausruhenden Kapellmeister, der während seiner nicht sehr langen Amtsthätigkeit recht feurig gewesen war, mich gegen das zweckwidrige Instrumentiren Mozart'scher Secco-Recitative (welche bekanntlich, wie in allen alten Opern, nur für Clavierbegleitung gedacht sind) aussprach, empfing ich die Belehrung: »Hätte Mozart so gute, jedem Wink folgende Orchester gehabt wie wir, so würde er alle Recitative instrumentirt haben.« Mit derselben Logik hätte hinzugefügt werden können: »Er würde dann auch seine Tempi gerade so schnell genommen haben wie wir.« In der That scheint hie und da die Ansicht zu bestehen, bei einem *Allegro* hänge der Grad der Geschwindigkeit einzig von der Leistungsfähigkeit der Kapelle ab; wenigstens ist nicht zu verkennen, dass mancher Dirigent durch das Bewusstsein von der Virtuosität seines Orchesters sich verleiten lässt, damit glänzen zu wollen. Oefters auch herrscht der Wunsch, das Licht leuchten zu lassen, im Orchester selbst, namentlich unter den Violinisten. Mir ist eine Kapelle bekannt, deren wohlmeinender Chef öfters ein *Allegro* in ganz richtigem Maasse beginnt, aber darin nicht beharren kann, denn nach wenigen Takten bricht am ersten Pulte der Violinen der Brand aus und lässt sich nicht mehr löschen; der Klügere giebt nach, da *coram populo* ja doch kein Kampf aufgeführt werden darf.

Den feurigen Kapellmeistern sind feurige Claviervirtuosen vorangegangen. Der Verdacht, diese seien die eigentlichen Verführer gewesen, liegt um so näher, als weltberühmte Pianisten auch ans Dirigirpult gelangt sind und sich dort natürlich nicht abgekühlt haben. Es ist begreiflich, dass Virtuosen von stupender Fingertechnik den Kitzel verspürten, das *Presto* einer Beethoven'schen Sonate schneller zu spielen als man es bis dahin für menschenmöglich gehalten hatte. Von Liszt haben sie das nicht gelernt, selbst wenn sie dessen Schüler gewesen sein sollten. Liszt, solange er nur als Virtuos gekannt war, hat die Claviercompositionen früherer Meister immer mit pietätvollem Verständniss und ohne jegliche Zuthat vorgetragen. Unter den neueren Pianisten von Weltruf bewährt dieselbe Pietät Rubinstein, welcher sogar (gleich Clara Schumann) das einfache und leichte A moll-Rondo Mozart's in seine Programme aufnimmt, ohne dies für Herablassung zu halten.

Was nun auch die letzten Gründe der eingerissenen Feurigkeit sein mögen, so viel steht fest, dass unsere musikalischen Classiker allzu häufig recht übel behandelt werden. Hoffnung auf Abhülfe ist wenig vorhanden. Dem seinen Vortrag überstürzenden Schauspieler kann vom Regisseur oder von dem artistischen Director eine Bemerkung gemacht werden; ein Kapellmeister dagegen ist absoluter Selbstherrscher, hat Niemanden über sich der in rein musikalischen Dingen ihm einreden dürfte; Kunstwerke und Kunstfreunde sind seinem willkürlichen Ermessen preisgegeben, — ein Verhältniss wie es sich auf keinem andern Kunstgebiet wieder findet. Man sage nur nicht, er stehe unter Controle des Publikums! Wer repräsentirt dieses tausendköpfige Wesen? Die sogenannten Theaterrecensenten der Tagesblätter geben sich aus guten Gründen mit solchen Kleinigkeiten wie die Tempofrage selten oder gar nicht ab; auch weiss man, dass keine Gattung von Künstlern leichter zu verletzen ist als die Musiker, und dass zu fürchten steht, mancher werde sich durch einen Tadel, dem keine praktische Folge gegeben werden kann, erst recht verhärten lassen. Warum ist dann aber dieses ganze Lamento geschrieben? Offen gestanden: zunächst zu eigener Herzenserleichterung, doch in der Ueberzeugung, dass damit einer grossen Anzahl ernster Musikfreunde aus der Seele gesprochen ist. Immerhin ist es gut, einen vorhandenen Uebelstand rückhaltlos zu constatiren, auch wenn bestimmte Mittel zur Beseitigung nicht vorgeschlagen werden können. Herzlichen Gruss und Dank aber allen den anderen Kapelldirectoren, welche sich durch die hier angestimmte Klage nicht getroffen fühlen dürfen!

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructives für Clavier.

(Schluss.)

Heinrich Wohlfahrt, Gewöhnung der linken Hand an fortrückendes Spiel, während die rechte Hand noch im Umfang einer Quinte sich bewegt. Op. 89. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Nr. 13624. 3 Mk.

Der Verfasser geht, laut Vorrede, von folgender Ansicht aus: sobald die ersten Uebungsstückchen, bei welchen sich jede Hand im Umfange von fünf Tasten bewegt, absolvirt sind, pflegt man zu solchen überzugehen, bei welchen der Umfang für beide Hände sich erweitert. Dies ist aber, pädagogisch betrachtet, ein Sprung: man sollte erst solche Stücke spielen lassen, bei welchen die eine Hand noch in gewohnter ruhiger Stellung verharrt, während die andere sich weiter bewegt. Diesem Zwecke dienen die 34 Stücke des vorliegenden Heftes. Dass diese Anschauung des Verfassers richtig ist — daran wird kaum gezweifelt werden können, und es ist fast zu verwundern, dass Niemand schon früher auf dieselbe Idee gekommen ist. Dabei sind die Stückchen mit grossem Geschicke gemacht, es wird das irgend Mögliche darin geleistet. Meine einzige Einwendung richtet sich gegen die grosse Zahl der Stücke; etwa der dritte Theil hätte mir genügend geschienen. Der Verfasser entschuldigt diese grosse Zahl damit, dass er noch drei andere Zwecke erreichen will: a) Jede Hand soll sich an das ihr speciell Eigenthümliche gewöhnen, die Rechte an Gesangliches, die Linke an gebrochene Accorde, Spannungen, Sprünge. b) Die Linke, die ohnehin ungeschickter ist, kann mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt werden, da diese Aufmerksamkeit für die Rechte hier weniger nothwendig ist. c) Das Lesen der Bassnoten erhält hierdurch besondere Uebung. Das ist Alles recht und gut; allein für das *ad* b. Ausgesprochene würde eine kleinere Zahl Stücke gewiss hinreichen, und was *ad* a. und c. erwähnt ist, kann ja ebensowohl mit Stücken erreicht werden, bei welchen die Rechte sich nicht auf fünf Töne beschränkt. Was der Verfasser sonst noch im Vorworte ausspricht: »Dergleichen Musikstückchen gefallen auch besser als blosse trockene Fingerübungen« hat, so wahr es ist, keine Bedeutung. Mit allen diesen Stücken, sowie mit allen anderen, kann man nach meiner Ansicht dem Schüler auch nicht e i n e sonst nöthige Fingerübung ersparen, so wenig letztere je das Spielen eines Musikstückes ersetzen kann. — Wenn der Lehrer aus der hier vorliegenden Sammlung das für den Standpunkt

Digitized by Google

seines Schülers Nöthige geschickt auszuwählen versteht, so wird er das Heft mit grossem Nutzen verwenden können.

Melodische Tonstücke für das Pianoforte, zum Nutzen und Vergnügen angehender Pianofortespieler, methodisch geordnet. Breslau, C. F. Hientzsch.

Es ist eine aussergewöhnlich grosse Sammlung, von welcher mir hier einige Nummern vorliegen. Der ausführliche Titel bezeichnet sie als Anhang zu jeder Clavierschule. Sie theilt sich zunächst in zwei Hauptabtheilungen. Die erste enthält kleinere, d. h. durchschnittlich zwei Seiten grosse Stücke; die Sätze der zweiten Abtheilung sind grösser und machen grössere Ansprüche an die Technik. Jede Abtheilung gliedert sich wieder in vier Classen: A. In Rondoform. In dieser Form enthält die erste Abtheilung zwölf, die zweite achtzehn Hefte. B. In Sonatenform, Abth. I. 5 Hefte, Abth. II. 3 Hefte. C. Im Tanz-Rhythmus, Abth. I. und II. je 3 Hefte. D. Transscriptionen; Abth. I. 4 Hefte, II. 2 Hefte. Jedes Heft enthält mehrere Nummern, die sämmtlich einzeln verkäuflich sind. Aus der ersten Abtheilung liegen mir vor:

H. Vogel, Op. 20. **Kleine Blumen, kleine Blätter.** Es sind dies zwei Hefte à 2 Mk., jedes enthält 6 Nummern à 50 Pf. Die Verlagsnummern sind 588 und 589. Da nun heut zu Tage das kleine Kind sich schon an Programme zu seinem Spiele gewöhnen muss, so hat jedes Stückchen seinen Titel und die Charakteristik ist im Allgemeinen recht gut. Beide Heftchen sind zu empfehlen.

Aus der zweiten Abtheilung habe ich ebenfalls zwei Hefte vor mir:

H. Franke, Op. 33. **Schattenbilder,** 6 Charakterstücke. Verlagsnummern 535 bis incl. 540, und

Finn Köhler, Op. 17. **Genrebilder.** Verlagsnummern 558 bis 563.

Jedes Heft dieser Abtheilung kostet 3 Mk., jede Nummer 75 Pf. Die sechs Stückchen von Franke, jedes drei Seiten gross, sind recht gut gearbeitet, modern in gutem Sinne und frisch. Nur vor etwas starken Anklängen an Bekanntes muss der Componist sich hüten; der Mittelsatz in Nr. 3 erinnert an ein Impromptu von Schubert, und der Hauptsatz von Nr. 6 mahnt allzusehr an Döhler's Notturno. Köhler's Genrebilder sind ebenfalls genau je drei Seiten gross. Sie erinnern weniger direct an Bekanntes, klingen aber im Allgemeinen etwas weniger frisch. Sie können jedoch zur Abwechselung recht wohl benutzt werden. Wenn die übrigen Hefte der grossen Sammlung nicht allzusehr gegen die vorliegenden zurückstehen, so bietet sie dem Lehrer reiches, wohl zu verwerthendes Material zur Auswahl.

Den Schluss meiner diesmaligen Sendung macht:

Oskar Wermann, Op. 8. **Sechs leichte Characterstücke.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. V.-Nr. 13633. 2 Mk. 50 Pf.
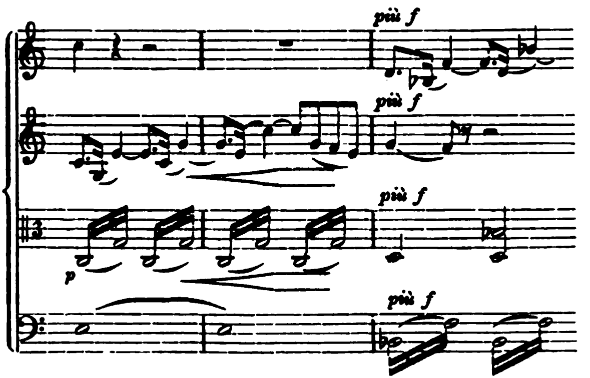
Der Begriff »leicht« ist freilich ein sehr dehnbarer. Vorliegende Stücke machen an Technik und Verständniss schon merkliche Ansprüche und müssen, sollen sie gut klingen, correct und lebendig gespielt werden. Der Verfasser wollte wohl durch den Ausdruck »leicht« andeuten, dass er sie für den Unterricht bestimmt, und damit höhere Ansprüche zurückweisen. In diesem Sinne kann ich das Heft mit gutem Gewissen empfehlen. Es ist weder ganz Alltägliches, noch Ueberspanntes darin. Schüler, die am Beginne des Jünglingsalters stehen, vor weiten Griffen nicht zurückschrecken und sich einigermaassen kindlichen Sinn gewahrt haben, werden die Sachen nicht nur mit Vergnügen, sondern auch mit wirklichem Nutzen spielen.

Druck und sonstige Ausstattung sind bei sämmtlichen Heften, die mir diesmal vorgelegen, sehr lobenswerth. *W. O.*

Kammermusik.

S. de Lange, Quartett Nr. 2 in C-dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Op. 18. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Partitur 4 Mk. Stimmen 4 Mk. 50 Pf. Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten 5 Mk. (Preisgekrönt von der kgl. belgischen Akademie der schönen Künste in Brüssel.)

Wir befinden uns diesem Werke gegenüber in der eben so angenehmen als nicht gerade häufig vorkommenden Lage, fast nur loben zu dürfen. Das Quartett von S. de Lange jr. — wenn wir nicht irren, einem Holländer — gehört mit zu den besten Erzeugnissen der gegenwärtigen Generation auf dem Gebiete der Kammermusik. Es treten uns hier die Früchte eifrigsten Studiums aufs Innigste vereint mit eigenen Ideen, mit eigenem Können entgegen; schöne, durchsichtige Stimmführung, möglichste Ausbeutung der Fähigkeiten jedes Instrumentes sind neben gut erfundenen, ausgiebigen Themen die Vorzüge des Werkes, dessen Componist, fern von sentimentaler Grübelei, vielmehr durch seine Klarheit und Objectivität schon im ersten Satze uns lebhafte Sympathie abgewinnt. Der erste Satz, *Allegro moderato* $^4/_4$, ein ganz klein Wenig Mendelssohnisch beginnend, baut sich recht schön auf, das zweite sehr melodische Thema erscheint schon nach dem 30. Takte, die Durchführung im zweiten Theile ist vortrefflich. Einigermaassen frappirt ist man über den plötzlichen Eintritt eines ganz neuen Themas in Des-dur (S. 10 der Partitur), sowie über die etwas schroffe, so zeitig nicht ganz motivirte Harmonieführung im 10. und 11. Takte des ersten Theiles:



wie denn überhaupt der Componist ein Freund von zeitweiligen Ueberraschungen scheint.

Der zweite Satz beginnt *Lento* (F-dur $^3/_4$). Ein breiter, melodischer, zuerst der Primgeige, später dem Cello zugedachter Gesang wird von einem anmuthigen *Allegretto* in D-dur unterbrochen, um bald wieder in der Unterdominante aufzutauchen, aufs Neue vom *Allegretto* nun in G verdrängt zu werden und schliesslich in der Tonica sanft zu enden. Dass sich bei diesem letzten Eintritte des *Lento* der Componist die schöne Wirkung hat entgehen lassen, die eine Umspielung desselben mit den lieblichen Themen des *Allegretto* erzielt hätte, ist recht Schade.

Sehr wirkungsvoll, den Charakter der Instrumente vorzüglich zur Geltung bringend, ist das *Scherzo* (F-moll $^3/_4$) mit seinem überaus originellen, reizenden Trio, mit welchem gute Spieler zweifelsohne ein Dacapo ernten würden. Eine kurze reflectirende Einleitung (*Adagio*, C-moll $^4/_4$) führt endlich zu einer durchaus nicht freien, sondern strengen, aber frischen und fröhlichen Fuge, in welcher nun der Componist Gelegenheit hat, dem hochverehrlichen Preisrichtercollegium den ganzen Schatz seiner contrapunktischen Kenntnisse mit Subject und

Digitized by Google

Contrasubject und *comes* und Wiederschlag, und wie die Dinge alle heissen, praktisch zu enthüllen. Dieser Schatz ist denn in der That nicht gering, die Fuge ist bei aller Gelahrtheit klar, die Themen gesund und kräftig, und erhält so das ganze Werk einen überaus würdigen und dabei frischen Abschluss.

Möge das Quartett recht bald und oft öffentlich zu Gehör gebracht werden, es ist eine dankbare Aufgabe für gute Spieler; dem Componisten dieses Op. 18 aber rufen wir ein fröhliches »Glück auf« für spätere Werke zu.

Schliesslich noch die Bitte an die Herren Verleger, doch endlich mit der Einführung der Jahresangabe unter der des Orts und der Firma vorzugehen. *E. C.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Aachen, Ende Januar.

S. Nachdem unser nimmer rastender, um das Musikleben hiesiger Stadt ungemein verdienter Musikdirector Ferd. Breunung vor kaum acht Wochen unter Mitwirkung von Amalia Joachim und Georg Henschel aus Berlin und Frl. Bayerle und Herrn Wagner aus Cöln den selten gehörten Saul von Händel, dieses überaus grossartige, durch dramatische Lebendigkeit und feinste Ausarbeitung der Charaktere ganz besonders hervorragende Werk zur Aufführung gebracht (das musikalisch ebenso schöne, wie psychologisch hoch interessante Recitativ Saul's am Anfang des dritten Actes und die darauf folgende Erscheinung Samuel's gehören mit zu den bedeutendsten Offenbarungen des Meisters) und sich dadurch von Neuem das Publikum zu grossem Danke verpflichtete, gelangte am 21. Jan. nach fast zehnjähriger Pause *Schumann's* »Paradies und Peri« wieder zur Aufführung. Diese langjährige Ruhe scheint ihren Grund gehabt zu haben in dem entschiedenen Mangel an ausreichenden Vertreterinnen der Peri-Partie, für die, wie man beim Benner Schumannfest gesehen, schöne und grosse Stimmmittel allein nicht genügen. Wie überrascht waren wir daher, in Fräul. Maria Fillunger aus Berlin, deren Name uns sogar bisher unbekannt gewesen, einer Interpretin dieser musikalisch und textlich ebenso feinsinnig-poetischen, als technisch (namentlich in Bezug auf Kraft und Ausdauer) schwierigen Partie zu begegnen, wie sie nicht nur ausreichend, sondern (wir nehmen das Resultat gleich vorweg) wie wir sie, einige ganz unbedeutende, leicht zu beseitigende Einzelheiten abgerechnet, nie besser zu hören wünschen. Fräulein Fillunger, die, wie wir erfahren, ihre letzte Ausbildung der Berliner Kgl. Hochschule verdankt, bringt zu dieser Partie vor Allem eine höchst verständige und, was mehr sagen will, eine feinfühlig durchdachte, geistig belebte Auffassung, und wir stiessen in der Durchführung der Partie auch nicht auf eine Stelle, bei der wir ein *plus* oder *minus* des Ausdruckes gewünscht hätten. Herz und Verstand hatten sich hier zusammengethan, eine bis in die höchsten Regionen klangreiche, ungemein sympathische Stimme hatte ihren Segen dazu gegeben, was Wunder also, dass aus dieser harmonischen Vereinigung ein wohlgestaltetes schönes Kunstgebilde hervorgegangen? Wir hoffen, Frl. Fillunger, die gleich mit den ersten Tönen die Gemüther der Zuhörer sich zugewandt, noch oft zu hören. — Die Altpartie sang Frl. Adolfine Graf aus Cöln, deren schönes Organ leider durch den gehauchten, hohlen Tonansatz (eine Folge zu weit geöffneter Stimmritze) sehr beeinträchtigt wird. Die aus demselben Grunde mit der Zeit verringerte Elasticität der Stimmbänder liess auch die Intonation nicht immer rein erscheinen. Herr G. Henschel sang die Bass-, Bariton- und zweite Tenorpartie, Herr Josef Wolff aus Cöln die erste Tenorpartie. Wir haben Herrn Wolff nie auf der Bühne gesehen, im Concertsaal wirkt er trotz der überaus schönen Stimme komisch. Seine Auffassung ist gleich Null, er ist eben zufrieden, wenn nach gethaner Arbeit die Zahl der falschen oder unsicheren Einsätze mit der der Einsätze überhaupt wenigstens nicht ganz identisch ist. Ein einziges Jahr fleissigen Studiums könnte ihm die Augen öffnen und ihn zu einem der besten Tenöre machen, aber die hohen Gehälter an Theatern sind gar zu verlockend, und man hat's ja nicht nöthig! Ob er aber, wenn er einen solchen Sänger neben sich hat, wie Herrn Henschel, der in bewundernswerther Kunst mit den Tönen scherzt und spielt, während er sich mit dem richtigen Einsetzen abquälen muss, ob er da doch nicht einen gewissen Neid empfindet? Durch Studium könnte er sich von einem solchen Gefühle befreien und zu einem wahren Künstler machen.

Breslau, im Februar.

(Orchesterverein.) Durch Verlegung des siebenten Kammermusik-Abends auf einen früheren als den ursprünglich angesetzten Termin, den 2. statt den 5. Januar, wurde die Mitwirkung Joh. Brahms' ermöglicht, der noch in Folge seiner Betheiligung am letzten Abonnement-Concert in unseren Mauern weilte. Brahms spielte den Clavierpart in seinem Gmoll-Quartett, Op. 25, ferner Scherzo von *Fr. Schubert*, Gavotte von *Gluck* und die bekannte für Clavier eingerichtete Orgel-Toccate in F-dur von *S. Bach*; endlich führte er in Gemeinschaft mit Hrn. B. Scholz die Begleitung zu seinen Liebesliedern aus, von denen mehrere Nummern durch die Damen Frl. Doniges und Frau Laband und die Herren Seidelmann und Franck in ganz ausgezeichneter Weise zu Gehör gebracht und vom Publikum enthusiastisch aufgenommen wurden. Auch das Clavierquartett fand diesmal viel mehr Anklang als bei seiner Aufführung im ersten Kammermusik-Abende, den 13. Oct. v. J. Die meiste Bewunderung als Clavierspieler erregte Brahms durch den Vortrag der Bach'schen Toccate, der selbst den zufrieden stellen konnte, der das Stück auf der Orgel zu hören gewohnt ist. Zwischen den Clavierstücken und den Liebesliedern wurde ein Quartett (B-dur) von *J. Haydn* von den in früheren Berichten genannten Herren sehr sauber ausgeführt. — Das siebente Abonnement-Concert machte uns mit dem Hofkapellmeister Herrn Bargheer aus Detmold als einem Violinspieler bekannt, der es verstand, sich selbst nach dem kurz vorher erfolgten Auftreten Joachim's an derselben Stelle und einem von Wilhelmj veranstalteten Concerte die lebhaftesten Sympathien des hiesigen Publikums zu erwerben, die ihm namentlich nach dem Vortrag des achten Violinconcertes von *Spohr* entgegengetragen wurden. Ausserdem trug er noch vor: Suite für Violine und Orchester von *J. Raff*, die hier noch neu war. Sie weicht dadurch von der alten Form der Suite ab, dass die einzelnen Sätze nicht in gleicher Tonart stehen. Raff wählt für die vier Sätze G-moll, G-dur, C-moll, G-moll. Die beiden Mittelsätze sind die besseren, während der erste und letzte Satz durch die fortwährende Anwendung des springenden Bogens auf einer Note, welche dadurch in zwei Theile zerlegt wird (die Geiger benennen diese Streichart wegen der vielen Armbewegungen, die sie erfordert, mit dem populären Ausdruck »Schütteln«), einförmig und ermüdend wirkte. Eine weitere Neuigkeit war die Ouvertüre zur Oper: »Die Hochzeit des Camacho« von *Mendelssohn*. Sie wurde ziemlich kühl aufgenommen; und in der That reicht sie nicht im entferntesten an die nur ein Jahr später entstandene Ouvertüre zum Sommernachtstraum hinan. Den Beschluss machte die Adur-Symphonie von *Beethoven* in vortrefflicher Ausführung. Gleiches Lob ist auch den übrigen Orchesterleistungen zu spenden.

Leipzig, 10. Februar.

Von der verflossenen Woche sind nicht weniger als vier grössere Concerte zu registriren, denen theilweise sehr reichhaltige Programme unterlegt waren. Sonntag, den 31. Januar: Concert des Riedel'schen Vereins in der Nicolaikirche mit Compositionen von Girolamo Frescobaldi (Passacaglia für Orgel); Felice Anerio (*Christus factus est*) und Lodovico da Vittoria (*Jesus dulcis memoria*), zwei Motetten für vierstimmigen Chor; Francesco Durante (*Ingemisco tanquam reus*, Arie für Alt solo aus einem Requiem); Johannes Eccard (zwei Choräle für fünfstimmigen Chor); Seb. Bach (Sonate Nr. 1 Es-dur für Orgel, — Dialog und Schluss-Choral aus der Cantate »O Ewigkeit, du Donnerwort«, — Cantate »Nun ist das Heil«, — »Air« aus der Ddur-Orchester-Suite, für Violine solo und Orgel); ferner zwei bergische Weihnachts-Legenden, für Chor gesetzt von C. R.; Peter Cornelius (zwei Gesänge für Alt solo aus Op. 2 »Vater unser«), und endlich Ernst Friedrich Richter (*Missa* für Chor und Solostimmen a capella Op. 44, a. *Kyrie*, b. *Gloria*). — Dienstag, den 2. Februar, achtes Concert des Musikvereins Euterpe: Ouvertüre zu »Manfred« von Rob. Schumann; Arie aus »Elias« von F. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Herrn F. Lissmann, Mitglied des hiesigen Stadttheaters; Concertstück (Op. 33) für Pianoforte von C. Reinecke, vorgetragen von Frl. Anna Rilke; »Frithjof«, Symphonie

Digitized by Google

von Heinrich Hofmann (zum ersten Male); Lieder mit Pianoforte von Franz Ries, Joh. Brahms und Rob. Schumann; Solostücke für Pianoforte a) *Perpetuum mobile* von C. M. v. Weber, b) Etüde (Cis-moll) von Chopin, c) *Si oiseau j'étais* von A. Henselt, d) Capriccio von F. Mendelssohn-Bartholdy. — Am selben Abend fand im Gewandhaussaale das Concert des Universitäts-Sängervereins der Pauliner statt, in welchem an grösseren Werken für Chor und Orchester zur Aufführung gelangten: Max Bruch's »Scenen aus Frithjof« und Erlanger's »Gebet auf den Wassern« (eine recht stimmungsvolle, wohltönende Composition). Durch kürzere Gesangspiècen waren die Namen Leo Grill, Jos. Rheinberger, H. Zopff, Friedr. Reichel, Max Zenger und Gustav Schmidt vertreten. Die nöthige Abwechselung in die Chorvorträge zu bringen, trat Herr Paul Klengel mit Spohr's Gesangsscene ein; er spielte dieselbe correct und mit gutem musikalischen Verständniss und fand ein recht dankbares Publikum. Die Besetzung der Hauptpartien in »Frithjof« war eine vortreffliche; Herr Gura (Frithjof) und Frl. Gutzschbach (Ingeborg). — Das letzte in dieser Reihe war das funfzehnte Gewandhausconcert, Donnerstag den 4. Februar. Dasselbe brachte uns neben drei kleineren Frauenchören von Zopff und Brahms, die alle eine ablehnende, oder richtiger gesagt, gar keine Aufnahme fanden, noch Ouvertüre zur Oper »Die Hochzeit des Camacho« von Mendelssohn-Bartholdy und Schumann's Esdur-Symphonie. Ersteres Werk ist, trotzdem es der Jugendzeit Mendelssohn's angehört, doch voll Geist und ästhetischer Frische, dass wir für seine Vorführung nur dankbar sein können. Die Ouvertüre, desgleichen die Symphonie wurden uns von dem Orchester in gewohnter Vortrefflichkeit vorgeführt. Als Solisten begegneten wir Herrn Hausmann aus Berlin, dem Violoncellisten des ehemaligen gräflich Hochberg'schen Quartetts. Derselbe trug ein Concert von Lindner und eine Sonate von Corelli vor und bewährte sich in Beiden, wenn auch nicht als ein erster, so doch als ein begabter und gut gebildeter, ganz respectabler Vertreter seines Instrumentes; namentlich sagte uns der reine, kernige Ton, sowie die ungekünstelte Ausdrucksweise des Künstlers zu; nur in Corelli's Sonate hätten wir ein noch etwas mehr geistiges Colorit gewünscht. Die Aufnahme, welche Herr Hausmann hier fand, war eine entschieden günstige. *bs.*

Hamburg, 4. Februar.

R. Am vergangenen Freitage gab der Cäcilien-Verein unter Leitung des Herrn C. Voigt sein zweites diesjähriges Abonnement-Concert; das Programm enthielt: *Mozart's* Requiem, — *Beethoven:* »In questa tomba« und *Schubert:* Ganymed, gesungen von Herrn Georg Henschel, sowie Chorlieder a capella von *Schumann:* Der König von Thule; *R. Franz:* Ave Maria und Frühlingswonne; *H. Pätzoldt:* Hoffnung; *M. Hauptmann:* Auf dem See; zwei Madrigale von *H. Purcell* und *R. Stevens.*

Den Aufführungen dieses Vereins wird stets mit freudigem Erwarten entgegen gesehen, man weiss bestimmt, das Gebotene ist sorgfältig künstlerisch vorbereitet, worin die zahlreich erschienenen Zuhörer auch diesmal nicht getäuscht worden sind. Die Ausführung des Requiems von Seiten des Chores war recht gut, obgleich nur etwa 70 Stimmen in Allem mitwirkten; durch rhythmische Gesangsweise und richtigen Gebrauch des *crescendo* und *decrescendo* wurde jede vom Componisten beabsichtigte Wirkung erreicht. Das Solo-Quartett war von Frl. Marie Fillunger (Sopran), Frl. Auguste Hohenschild (Alt), Hrn. Wilhelm Müller (Tenor), Hrn. Georg Henschel (Bass), sämmtlich aus Berlin, übernommen worden, welche ihre Aufgabe im Ganzen recht gut und im Einzelnen vorzüglich lösten; die Solisten hatten die Quartettsätze musterhaft studirt und zusammen geübt, so dass dieselben trefflich zur Geltung kamen. Herrn Henschel's Bariton wusste dem mächtigen »Tuba mirum« gerecht zu werden; das begleitende Solo für Posaune wurde besonders gut geblasen.

Nach dem Requiem erfreute uns und excellirte Herr Henschel wieder als Liedersänger; da Orchester vorhanden war, wäre eine grössere Arie vielleicht mehr am Platze gewesen. Gegen die Wahl der Lieder wollen wir übrigens nichts gesagt haben; die Ausführung derselben war meisterhaft, wir erinnern uns nicht neben Stockhausen je einen besseren Liedersänger hier gehört zu haben.

Die Wahl wie die Reihenfolge der Chorlieder a capella konnte uns nicht zufriedenstellen, wir haben schon oft eine feinere Zusammenstellung in den Concerten des Cäcilien-Vereins erlebt. Schumann's »Der König von Thule« wurde zwar unter allen Liedern am besten gesungen, ist aber schon recht oft dagewesen; warum brachte man nicht aus der reichen Literatur dieses Componisten etwas bisher noch nicht Gehörtes? Die beiden Compositionen von Rob. Franz »Abendfeier in Venedig« und »Frühlingswonne«, sowie Pätzoldt's »Hoffnung« vermochten nicht recht zu befriedigen, ebensowenig Hauptmann's »Auf dem See« (wie viel frischer und schöner hat Mendelssohn diese Worte componirt!). Die beiden Madrigale von Purcell und Stevens erfreuten durch Frische und schöne Klangwirkungen. Alles wurde gut und zum Theil vortrefflich gesungen.

✱ († Sterndale Bennett.) Am 1. Febr. starb in London William Sterndale Bennett, der namhafteste unter den gegenwärtigen englischen Componisten. Er wurde am 13. April 1816 geboren, erreichte also kein hohes Alter. Sein Grab fand er in der Westminster-Abtei; er wurde daselbst am 6. Februar bestattet. Zu der Feierlichkeit hatte sich eine Menge hervorragender Persönlichkeiten eingefunden. Eine Anzahl von Musik- und Gesangvereinen waren durch Deputationen vertreten. Der Londoner deutsche »Verein für Kunst und Wissenschaft« war durch seine vier Präsidenten vertreten. Berühmte Maler und Bildhauer und Musiker befanden sich im Gefolge. Es war eine grosse Anzahl der Studirenden der kgl. Musikakademie zugegen. 30 Wagen folgten dem Zuge, darunter die Privatequipagen der Königin, des Prinzen von Wales und des Herzogs von Edinburgh, am westlichen Portale der Abtei nahm der Dechant und Canonicus Cornvay mit den in Procession aufgestellten Chorknaben den Sarg in Empfang, und dieser ward darauf durch das Schiff der Kirche unter dem bei solchen Gelegenheiten üblichen, von Croft und Purcell componirten Grabgesang getragen. Nach den Gebeten stimmte der Chor den vom Verstorbenen verfassten Choral »Gott ist ein Geist« an. Darauf ward der Sarg zur Gruft getragen, und als jener in dieser vom Dechanten Stanley feierlich in das Grab gesenkt war, sang der Chor den berühmten Satz »Sein Körper ist in Frieden bestattet« aus Händel's Begräbnisshymne. Nach Schluss des Gottesdienstes spielte die Orgel den in England bei grossen Begräbnissen allgemein gebräuchlichen und allbekannten Trauermarsch aus Händel's Oratorium »Saul«. Der Sarg aus polirtem Eichenholz trug die Inschrift: »William Sterndale Bennett, geboren am 13. April 1816, gestorben am 1. Februar 1875. Der Verstorbene war in den letzten Jahren Director der sogenannten königl. Akademie der Musik (Royal Academy of Music), der er früher selber als Schüler angehörte. Sein Tod macht nun dem Vorstande der genannten Musikakademie viel zu schaffen. Die Herren befinden sich in einer sehr schwierigen Lage wegen der Ernennung des Nachfolgers, und zwar aus einem sehr triftigen Grunde — sie haben keine Auswahl guter Kräfte, und die wenigen, die vorhanden sind, dürften auf die Ehre wegen der schlechten Dotirung verzichten. Es giebt hier zwei solcher Akademien, und man ventilirt schon die Frage, ob es nicht besser sei, dieselben zu verschmelzen, um dadurch das Honorar des Dirigenten so viel grösser und annehmbarer für einen tüchtigen Künstler zu machen. Möglicherweise kann dieser Tod also der Anstoss sein zu einer Reorganisation und Concentration jener Anstalten, ein Plan, der schon lange im Werke ist, namentlich durch Verbindung der Musikbildung und Musikaufführung mit dem South-Kensington Museum, der aber bisher mehr von Projectenmachern, als von organisatorischen Köpfen in die Hand genommen ist und zu dessen erfolgreicher Durchführung schliesslich, wie wir befürchten, die Hauptsache fehlen wird, nämlich die künstlerischen Persönlichkeiten. (Aus der erwähnten Begräbnissmusik von Purcell und Croft werden wir in der nächsten Nummer einen Satz mittheilen.)

✱ (Ein musikliebender Hummer.) Pariser Blätter erzählen, dass eine Dame einen Hummer gezähmt und Ernest getauft hat. Er soll sich als entschiedener Liebhaber der Musik zeigen, denn so oft seine Herrin ihr Clavierspiel beginnt, kommt er langsam auf sie zugekrochen und harrt aus, bis der letzte Ton verklungen ist.


Digitized by Google

ANZEIGER.

[28] Amsterdam, den 1. Januar 1875.

P. P.

Mit Gegenwärtigem mache ich Ihnen die ergebene Anzeige, dass ich am hiesigen Platze eine **Musikalienhandlung** unter der Firma:

ALBERT ROOTHAAN

eröffnet habe. Genaue Platzkenntnisse lassen mein Unternehmen von vorn herein als lohnend erscheinen und bin ich überzeugt, dass ich die Herren Verleger durch hinreichenden Absatz zufrieden stellen werde. Meiner Bitte um gefällige Contoeröffnung hoffe ich deshalb entsprochen zu sehen. Ich versichere Ihnen die pünktlichste Erfüllung meiner Verbindlichkeiten.

Herr **Friedrich Hofmeister** in Leipzig übernahm meine Commission. Derselbe wird stets in den Stand gesetzt sein, feste Bestellungen bei Creditverweigerung baar einzulösen.

Schliesslich wäre ich Ihnen für Einsendung Ihrer Neuigkeiten zu Danke verpflichtet, für rege Thätigkeit, um genügenden Absatz zu erzielen, werde ich besorgt sein.

Hochachtungsvoll und ergebenst
Albert Roothaan.

[29] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Mendelssohns Werke.

Kritisch durchgesehene Ausgabe.
Einzel-Ausgabe.

Erstes grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 49. Dm. netto M. 4. 80.
Zweites grosses Trio für Pianoforte, Violine u. Violoncell. Op. 66. Cm. netto M. 5. 40.
Quartette für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell.
Erstes Quartett. Op. 1. Cm. netto M. 4. 20.
Zweites Quartett. Op. 2. Fm. netto M. 4. 50.
Drittes Quartett. Op. 3. Hm. netto M. 7. 50.

☞ Die Preise sind jetzt nach denen unserer Gesammtausgabe von Mendelssohn's Werken berechnet, und dadurch fast auf die Hälfte der Preise der früheren Ausgabe ermässigt.

[30] Verlag von *F. E. C. Leuckart* in Leipzig.

Quartette von S. de Lange.

Lange, S. de, Op. 15. **Quartett** Nr. 1 in E-moll für zwei Violinen, Viola und Violoncello. (Repertoirstück des Florentiner Quartett-Vereins.)
A. In Stimmen. 4 Mk. 50 Pf.
B. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von F. Gustav Jansen. 4 Mk. 50 Pf.
Lange, S. de, Op. 18. **Quartett** Nr. 2 in C-dur für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Preisgekrönt von der Kgl. Belgischen Akademie der Künste.
A. Partitur 4 Mk. B. Stimmen 4 Mk. 50 Pf.
C. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet vom Componisten 5 Mk.

[31] Soeben erschien in meinem Verlage:

Sieh, der Frühling kehret wieder.

Gedicht von H. Allmers
für
vierstimmigen Männerchor
componirt und
dem Sängervereine Harmonie in Zürich gewidmet
von
H. Schulz-Beuthen.
Op. 20.

Partitur 2 Mk. Stimmen à 50 Pf.

Leipzig und Winterthur. J. Rieter-Biedermann.

[32] In meinem Verlage ist erschienen:

Palmsonntagmorgen.

Gedicht von E. Geibel
für eine Sopranstimme
und weiblichen Chor
mit Orchesterbegleitung
componirt
von
Ferd. Hiller.
Op. 102.

Partitur 5 Mk. Clavierauszug 3 Mk. 30 Pf. Orchesterstimmen 6 Mk.
Singstimmen: Sopran I, II. Alt I, II. à 30 Pf.

Leipzig und Winterthur. J. Rieter-Biedermann.

[33] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Mendelssohn's Werke.

Kritisch durchgesehene Ausgabe.
Einzel-Ausgabe.

Op. 5. **Capriccio** in Fis moll . . . netto M. — 90.
- 6. **Sonate** in E dur . . . - - 1. 80.
- 7. **7 Charakterstücke** . . . - - 2. 10.
- 35. **6 Präludien** und **6 Fugen** . . . - - 3. 30.
- 82. **Variationen** in Es . . . - - — 90.
- 83. **Variationen** in B . . . - - — 90.
Andante cantabile und **Presto agitato** . . . - - — 90.
Etude und **Scherzo** . . . - - — 60.

☞ Die Preise sind jetzt nach denen unserer Gesammtausgabe von Mendelssohn's Werken berechnet, und dadurch fast auf die Hälfte der Preise der früheren Ausgabe ermässigt.

[34] Im Verlage von *Ed. Bote & G. Bock,* Kgl. Hof-Musikhandlung in Berlin, erschien:

DER FALL JERUSALEMS.

ORATORIUM IN 2 THEILEN
von
MARTIN BLUMNER.

Vollständiger Klavierauszug mit Text. Preis 12 Mark n.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. Februar 1875. **Nr. 8.** X. Jahrgang.

Ueber Kunstbildung auf Universitäten.

(Fortsetzung aus Nr. 6.)

7.

Was also ist hiernach erforderlich, um die Kunst in derjenigen Gestalt zu verstehen, in welcher die Wissenschaft sie uns vorführt? Nicht mehr und nicht weniger, als der Besitz einer formalen Geistesbildung. Dies ist diejenige Bildung, welche man kurzweg die wissenschaftliche zu nennen pflegt. Eine solche Bildung ist auf verschiedenen Wegen zu erlangen; die normalen Stätten dafür sind aber die Universitäten und der Besuch derselben hat selbstverständlich das volle Maass einer solchen formalen Bildung zur Voraussetzung. Sie besteht in der Fähigkeit, den richtigen Zugang zu allen Wissenschaften zu finden; ein wahrhaft wissenschaftlich geschulter Kopf besitzt, unbeschadet des Gebietes, auf welches natürliche Begabung ihn hinweist, den Schlüssel zu allen Facultäten. Mit den Handhaben einer solchen Bildung ist nun die Kunstwissenschaft nicht schwerer zu erfassen, als irgend eine andere.

Würde also die Frage verhandelt, ob es möglich d. h. den Kräften eines wissenschaftlich gebildeten Menschen angemessen sei, kunstwissenschaftliche Gegenstände ebenso natürlich zu erlernen, wie geschichtliche, philosophische, physikalische und mathematische: so müsste die Antwort bejahend ausfallen. Denn in Vorstehendem ist die Möglichkeit erwiesen, die Kunstwissenschaft auf Universitäten ebenfalls den obligatorischen Studien zuzugesellen.

Der kunstwissenschaftliche Unterricht kann obligatorisch sein. Wir thun nun den letzten Schritt, indem wir hinzu setzen: er muss obligatorisch sein, für alle Studirenden. Eine solche Forderung darf erhoben werden, weil sie sich nach den beiden Seiten, die hier in Betracht kommen, begründen lässt, sowohl in Hinsicht der Sache wie der Personen, der Kunstwissenschaft wie der Studirenden.

Die Vollwerthigkeit dieses Zweiges der Wissenschaft mag noch hie und da bezweifelt, kann aber nicht ernstlich mehr bestritten werden. Man sollte daher auch nicht länger Anstand nehmen, ihm im akademischen Getriebe jene Lebensbedingungen zu gewähren, ohne welche er nicht völlig sich entfalten kann, und das um so mehr, da die Stellung, welche er gegenwärtig noch einnimmt, lediglich ein Ausdruck seiner anfänglichen Unterschätzung ist. Der gewichtigste und in der That der einzige Einwand hiergegen — nämlich die Bezweiflung eines gleichen Nutzens desselben mit den akademisch am meisten bevorzugten Unterrichtsfächern — ist nicht einmal wissenschaftlicher Natur. Denn die Wissenschaft fragt nicht nach Zweck und Nutzen, sondern nur nach ihrer inneren d. h. zwecklosen Selbständigkeit. Den etwaigen Gewinn für das praktische Leben vermag der Mann der Wissenschaft schlechterdings nicht vorher zu sagen; ein solcher Nutzen oder Erfolg kann erst sichtbar werden, wenn alle Bedingungen zum Eintritt in das Leben vollauf gewährt sind. Wollte man aber durch Schlüsse aus Analogien etwas bestimmen, so müsste man vielmehr sagen: Weil der Kunstwissenschaft diese Zugänge zum Leben bisher noch nicht in voller Freiheit geöffnet sind, ist es nöthig dass solches geschehe, damit ihr die Gelegenheit nicht verkümmert werde, ihren praktischen Gehalt zu erproben. Dieser Gehalt ruht in dem bleibenden Gewinn einer idealen Bildung; aber was solches für die vielgestaltigen Lebensverhältnisse bedeuten kann, vermag Niemand im voraus zu ermessen.

Indem wir nun zu der anderen Seite übergehen, zu dem Beweise, dass die Kunstwissenschaft nicht nur mit Rücksicht auf ihren inneren Werth, sondern namentlich auch mit Rücksicht auf die Studirenden obligatorisch sein muss, gelangen wir damit an den Hauptpunkt unserer Untersuchung. Eine Wissenschaft kann vollwerthig und doch nicht für Alle, sondern durchaus esoterisch sein. Aus dem ersten Punkt ist also der zweite nicht abzuleiten; letzterer bedarf eines selbständigen Beweises.

Hier vor der Wirklichkeit, d. h. angesichts der Lernenden, ergeht es der Kunstwissenschaft ähnlich, wie der Kunst selber: sie löst sich auf in einzelne Fächer, und dieses Einzelne ist es zunächst, oder ist es ausschliesslich, was erlernt und geübt wird. Auch ist es nur das einzelne Fach, auf welches die Verpflichtung der Studirenden, eine Kunstbildung zu erstreben, bezogen werden kann; denn jene Verpflichtung für den einzelnen Akademiker auf die Kunstwissenschaft in allen ihren Theilen auszudehnen, wäre absurd.

Von einem ausschliesslich künstlerischen Standpunkte angesehen, muss man die Thatsache gelten lassen, dass der Kunsttrieb Einigen beschieden, Anderen versagt ist, und es scheint hiernach den Menschen frei zu stehen, die einzelnen Künste je mit Neigung oder Abneigung zu betrachten. Wo aber die Wissenschaft hinzutritt, da ändert sich dieses Verhältniss: Gleichgültigkeit gegen einzelne Künste bleibt auch dann noch erklärlich als eine Folge verschiedenartiger Anlage, aber wirkliche Kunstfeindschaft wird als

Digitized by Google

ein Mangel an Bildung angesehen. Es geht hieraus hervor, dass ein solcher Mangel durch Bildung beseitigt werden kann, und dies ist natürlich zu allernächst die Pflicht der normal oder akademisch Gebildeten. Für sie wäre also das, was bei Anderen ein blosser Mangel sein kann, ein Vorwurf, weil sie die Mittel besitzen, aber unbenutzt gelassen haben, einen solchen Mangel zu beseitigen. Es folgt weiter, dass die Universität als die wissenschaftliche Normalanstalt, und nicht irgend eine Kunstakademie, es ist, welche diese Aufgabe zu lösen hat.

Die Aufgabe des akademischen Studiums ist also, negativ ausgedrückt, zunächst die, das allgemeine Verständniss der Künste soweit zu fördern, dass dadurch wirkliche Abneigung gegen irgend einen Theil derselben unmöglich gemacht wird. Von Kunstfeindschaft müsste unter Gebildeten fortan nicht mehr die Rede sein. Die Grösse eines solchen Gewinnes wird Der zu schätzen wissen, welcher erfahren hat, was in dieser Hinsicht bisher gestattet war. »Ach, reden Sie mir nicht von Kunst, mir ist die ganze Kunst ein Gräuel«, erwiederte vor etwa zwanzig Jahren der preussische Cultusminister von Raumer einem Maler. Der oberste Vorstand der Kunstanstalten eines ganzen Landes sollte nicht ungeahndet so reden dürfen.

Es ist aber nicht dieses Resultat, bei welchem die Kunstwissenschaft sich begnügen kann. Denn die weitere und eigentliche Aufgabe eines solchen Studiums besteht eben darin, dass sie, anknüpfend an natürliche Anlagen und Neigungen, die Liebe zur Kunst in ein wirkliches Kunstbewusstsein verwandelt und die anfangs engen Grenzen des Kunstverständnisses über das ganze Gebiet erweitert.

Diese letzte und höchste Aufgabe ist nur zu lösen unter der Voraussetzung, dass natürliche Anlagen oder Neigungen für irgend eine der Künste vorhanden sind. Deshalb wurde die Verpflichtung zum Besuch kunstwissenschaftlicher Vorlesungen vorhin nur auf ein einzelnes Fach dieser Wissenschaft bezogen, auf jenes Gebiet, welches von der angebornen Neigung bereits in Besitz genommen ist. Also auf Grund dieses Erbtheils soll der Studirende seine kunstwissenschaftliche Ausbildung zu erlangen suchen.

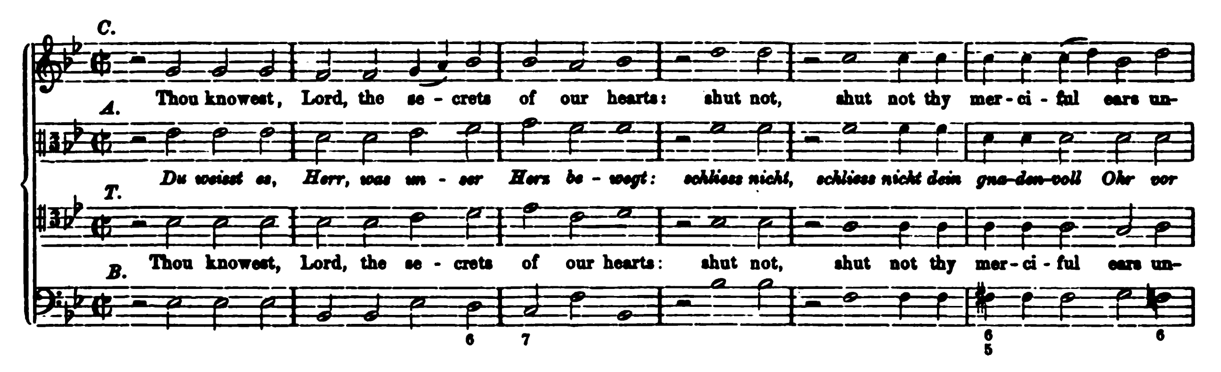
(Fortsetzung folgt.)

Begräbniss-Liturgie

(Burial Service)
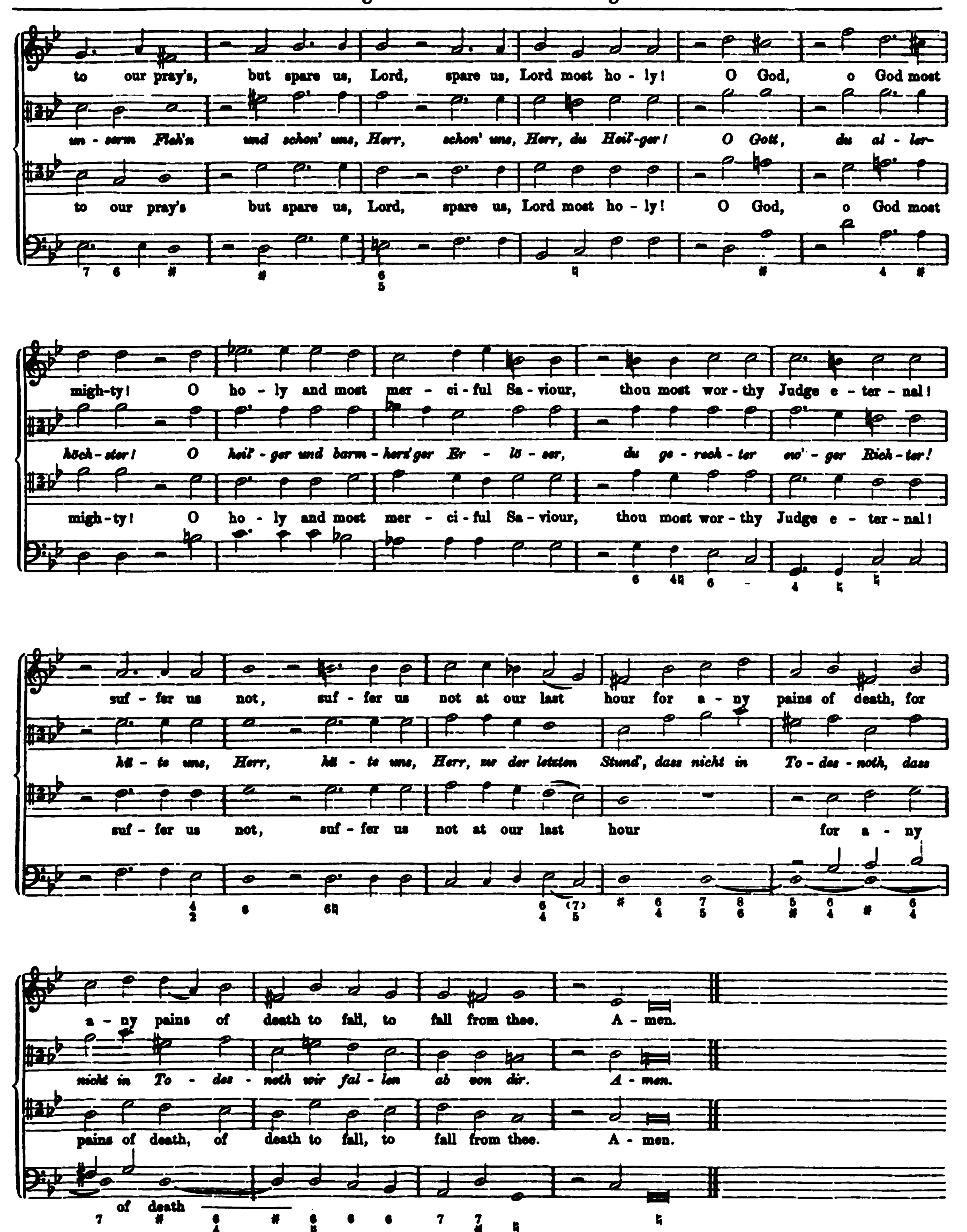
von
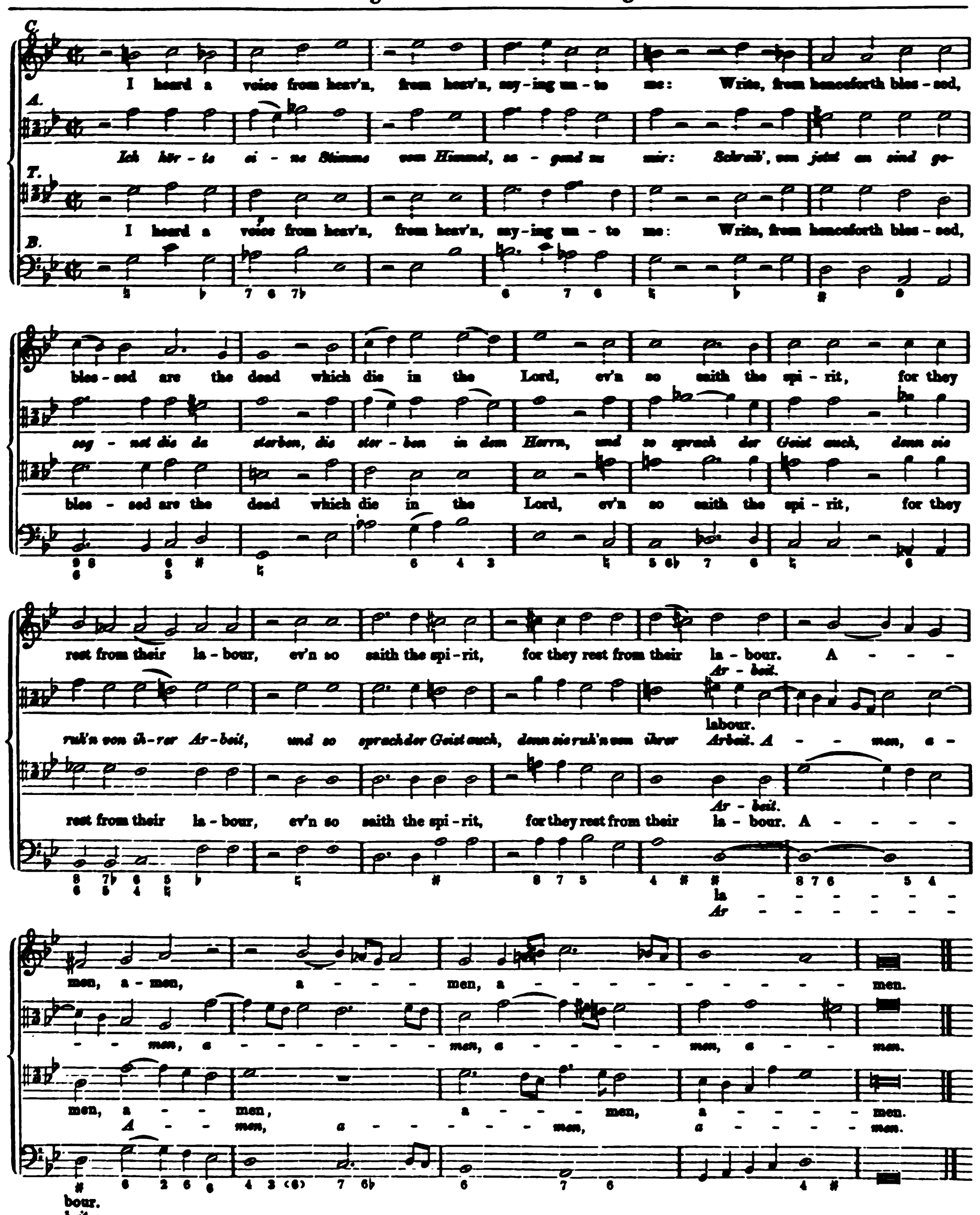
Henry Purcell.*)



*) Dies ist ein Theil (zwei Fünftel des Ganzen) der in der vorigen Nummer Sp. 110 erwähnten englischen Begräbniss-Liturgie (Burial Service), wie sie von Purcell und Croft componirt ist und bei feierlichen Gelegenheiten in den Kathedralen zur Aufführung kommt. In England ist sie natürlich mehrfach gedruckt, aber unter uns scheint sie sogut wie unbekannt zu sein. Der Componist der ersten und grösseren Hälfte dieser Musik, Dr. William Croft, königl. Organist und Kirchencomponist, hat das Ganze zum Druck gebracht im ersten Bande seiner Anthems (Musica sacra: or, Select Anthems in Score, consisting of 2, 3, 4, 5, 6, 7 and 8 parts: To which is added The Burial-Service as it is now occasionally perform'd in Westminster-Abbey. London, 1724. Fol.), S. 177—184. Er nennt es ebenfalls ein »Anthem«, welches musikalisch fast ein ebenso vieldeutiger Name ist, als unsere »Cantate«; nur hat das Anthem vor der letzteren voraus, dass es zu der kirchlichen Liturgie in einer engeren Beziehung steht. Dies ist überhaupt eine Eigenthümlichkeit der englischen Kirchenmusik und zwar diejenige, welche für die Stabilität jener Musik von grösstem Nutzen gewesen ist. Auch die Form hat dadurch gewonnen. Wir sind fast überreich an kirchlichen Tonsätzen, aber die meisten passen wegen ihrer Breite nicht in die Liturgie und ruhen im Staub der Bibliotheken. Die Engländer verstanden es besser, ihre Musik wird daher wieder und immer wieder gesungen, die Meister des 16. und 17. Jahrhunderts neben dem des neunzehnten. Obige Sätze, so klein sie sind, verleugnen nicht den Geist und die Kunst Purcell's, auch seine Stärke im natürlichen Ausdruck findet sich darin. Quintenjäger können im zweiten Takt einen guten Bissen erschnappen. Die Musik von Croft ist in gleichem Stil gehalten und giebt der Purcell'schen an Ausdruck wenig nach. Das Ganze ist ein höchst würdiges Stück, welches sein langes Leben und die bevorzugte Stellung, welche es einnimmt, wohl verdient hat. Chr.

Digitized by Google


to our pray's, but spare us, Lord, spare us, Lord most ho - ly! O God, o God most
un - serm Fleh'n und schon' uns, Herr, schon' uns, Herr, du Heil-ger! O Gott, du al - ler-
to our pray's but spare us, Lord, spare us, Lord most ho - ly! O God, o God most
migh-ty! O ho - ly and most mer - ci - ful Sa - viour, thou most wor - thy Judge e - ter - nal!
höch - ster! O heil' - ger und barm - herz'ger Er - lö - ser, du ge - rech - ter ew' - ger Rich - ter!
migh - ty! O ho - ly and most mer - ci - ful Sa - viour, thou most wor - thy Judge e - ter - nal!
suf - fer us not, suf - fer us not at our last hour for a - ny pains of death, for
hü - te uns, Herr, hü - te uns, Herr, zu der letzten Stund', dass nicht in To - des - noth, dass
suf - fer us not, suf - fer us not at our last hour for a - ny
a - ny pains of death to fall, to fall from thee. A - men.
nicht in To - des - noth wir fal - len ab von dir. A - men.
pains of death, of death to fall, to fall from thee. A - men.
of death


C.
I heard a voice from heav'n, from heav'n, say-ing un-to me: Write, from henceforth bles-sed,
A.
Ich hör-te ei-ne Stimme vom Himmel, sa-gend zu mir: Schreib', von jetzt an sind ge-
T.
I heard a voice from heav'n, from heav'n, say-ing un-to me: Write, from henceforth bles-sed,
B.
bles-sed are the dead which die in the Lord, ev'n so saith the spi-rit, for they
seg-net die da sterben, die ster-ben in dem Herrn, und so sprach der Geist auch, denn sie
bles-sed are the dead which die in the Lord, ev'n so saith the spi-rit, for they
rest from their la-bour, ev'n so saith the spi-rit, for they rest from their la-bour. A
Ar-beit.
labour.
ruh'n von ih-rer Ar-beit, und so sprach der Geist auch, denn sie ruh'n von ihrer Arbeit. A-men, a-
Ar-beit.
rest from their la-bour, ev'n so saith the spi-rit, for they rest from their la-bour. A
la
Ar
men, a-men, a-men, a-men.
men, a-men, a-men, a-men.
men, a-men, a-men, a-men.
A-men, a-men, a-men.
bour.
beit.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

S. Jadassohn, Zwei Cadenzen zum ersten und letzten Satz von Beethoven's Concert Op. 58 in G-dur. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Nr. 13761 und 62. Pr. Mk. 1, 50.

W. O. Wenn ein so tüchtiger Componist wie Jadassohn Cadenzen zu einem bedeutenden Werke schreibt und dieselben einer so anerkannt wackeren Spielerin wie Fräul. L. Hauffe widmet, so wird er natürlich etwas Gutes und zugleich Brillantes liefern. Beide Cadenzen nehmen ihren thematischen Stoff ausschliesslich aus dem Werke selbst, verarbeiten ihn tüchtig und umspielen ihn mit brillanten Figuren. Namentlich die erste giebt dem Spieler reichlich Gelegenheit, sich im Virtuosenglanze zu zeigen; die andere hat der Componist mit richtigem Gefühle knapp gehalten. Die Cadenzen sind tüchtigen Spielern unbedingt zu empfehlen.*)

Wenn ich nun weiter sage, dass ich die erste nach meinem Gefühle viel zu lang finde, so will ich hiermit dem Componisten keinen speciellen Vorwurf machen — er hat nur gethan, wie hundert Andere vor ihm. Ich will vielmehr diese Gelegenheit benutzen, einige Worte im Allgemeinen

über Cadenzen zu Concertstücken

zu sagen. In der Zeit bis zu Beethoven wurde selten eine sogenannte »Cadenz« gedruckt, vielleicht sogar selten geschrieben. Der Virtuose war zugleich der Componist, der sich an der betreffenden Stelle in freier Phantasie erging. Zu einigen Concerten unserer älteren Meister existiren indess Cadenzen, die sie selbst niedergeschrieben haben. Der Spieler unserer Zeit täuscht sich aber, wenn er glaubt, an ihnen etwas Besonderes zu haben. Den Mozart'schen Cadenzen sieht man deutlich an, dass der Componist sie als nebensächlich betrachtete; es ist, als wolle er sagen: »Hier spricht der Virtuose, der Componist schweigt« — dabei repräsentiren sie kaum die volle Virtuosität der damaligen Zeit. Das einzige Gute, das solche ältere Cadenzen haben, ist ihre Kürze; denn sie stören immer den Fluss des Werkes. In noch höherem Grade ist dies natürlich der Fall, wenn die Cadenz lang und aus wer weiss wie heterogenem Materiale zusammengesetzt ist. Solcher Cadenzen musste man viele bis in die vierziger Jahre unseres Jahrhunderts hören. Mit Recht protestirten ernste Musikfreunde dagegen. Um wenigstens die Einheit des Stiles zu retten und doch dem Spieler Gelegenheit zu voller Entfaltung seiner Fertigkeit zu geben, machten sich denn tüchtige Componisten daran, Cadenzen zu Meisterwerken auszuarbeiten, in welchen ein grosser Theil thematisch aus den charakteristischen Figuren des Concertes selbst gebildet ist. Die Absicht ist zweifellos gut. Treten wir aber der Aufgabe selbst etwas näher. Sie ist in sich selbst eine zwiespaltige. Seine Hauptthemata hat doch der Componist im Werke gerade soviel verarbeitet, als er für gut fand; werden sie nun nochmals seitenlang als Hauptstoff benutzt, so erscheinen sie recht eigentlich »zu Tode gehetzt«. Dabei können sie immer nicht den eigentlichen Stoff für das Virtuosenhafte abgeben, ebenfalls deswegen, weil der Componist auch in dieser Beziehung in der Regel gemacht hat, was zu machen war — dies wird also immer als ein Fremdartiges daneben stehen. Natürlich kann auch eine solche Cadenz nicht kurz sein — sie kann dies um so weniger, je mehr der Bearbeiter künstlerisch verfahren will. Die Bravourcadenz ist und bleibt in ihrem Wesen etwas Unkünstlerisches. Ich möchte deswegen wünschen, dass man allmälig zu folgendem Verfahren käme: Erstens: Bei den Werken unserer grossen Meister denke sich der Spieler den Quartsextaccord, oder wenigstens dessen Basston, fortklingend, ergreife irgend eine im Werke enthaltene Figur, ziere diese etwas weniges mit virtuosem Schmucke aus, aber ohne in fremden Tonarten zu verweilen, bearbeite sie meinetwegen auch etwas canonisch oder fugirt, wenn dies mit ihrem Inhalte und dem des Ganzen nicht zu sehr contrastirt, aber Alles nur in wenigen Zeilen, so weit es der liegend gedachte Basston zulässt, und füge dann seinen Schlusstriller an. Man wird mir vielleicht antworten: »Dann bleibt dem Virtuosen aber so wenig Gelegenheit, sich zu zeigen, dass man wohl ebenso gut sagen kann: man lasse die Bravourcadenz überhaupt ganz weg.« In der That möchte ich das sagen, wenn es mir nicht schiene, als ob sie in der Organisation unserer meisten classischen Concerte nöthig wäre und die betreffenden Sätze ohne sie zu kurz abknappten. Zweitens: Die Componisten von Concerten mögen in unserer Zeit nicht nur keine Bravourcadenzen componiren, sondern auch dem Spieler keine Gelegenheit zu einer solchen geben. Wenn er absolut Bravour zeigen will und zwar mehr als das Concertstück verlangt, so giebt es Solopièccen genug, die ihm dazu Gelegenheit bieten. Vielleicht kommt auch einst ein goldenes Zeitalter, in welchem »Bravour zeigen« überhaupt nicht als etwas des Künstlers Würdiges gilt.

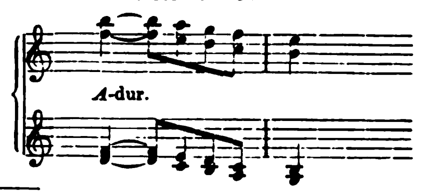
*) Druckfehler: Seite 5, Zeile 14, T. 1, streiche das ♯ vor *A*. — S. 6, Zeile 11, T. 1, setze ♭ vor *h*.

Oskar Wermann, Op. 9. Blätter der Erinnerung. Drei Tonstücke. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Nr. 13634. Pr. Mk. 2.

Das erste der Stücke führt den Titel: »Eine glückliche Stunde« und ist ein Duett nach Art des Mendelssohn'schen im dritten Hefte der Lieder ohne Worte. Das Glück ist nicht ein berauschendes, sondern ein still beseligendes. Nr. 2 »In schwerem Leid« ergeht sich in Gis-moll in herben Klagetönen. Nr. 3 »Schwerer Entschluss« in Es steht fast ganz im Hauptmann'schen Moll-Dur und giebt allerdings ein recht charakteristisches Gemische von Wollen und doch nicht recht Wollen. Talent und Geschick sind dem Verfasser nicht abzusprechen*); ich möchte wünschen, er schriebe derartige Sachen technisch etwas leichter. Als Salonstücke für ein Publikum müssten sie entweder doch origineller, packender oder — schlechter sein, d. h. den Virtuosen noch mehr in den Vordergrund stellen. Für stillen Genuss im Hause sind sie schwer, da sie feinen Vortrag erfordern. Wer sie aber ohne allzu grosse Mühe bewältigen kann, dem seien sie bestens empfohlen.

Julius Röntgen, Op. 2. Sonate. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Nr. 13166. Pr. Mk. 4, 50.
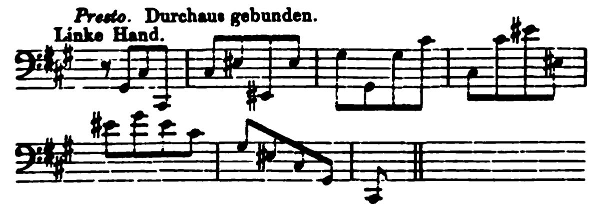
Zwar möchte ich wünschen, dass der Componist für ein zur Veröffentlichung bestimmtes Op. 2 noch nicht gerade eine grosse Sonate gewählt hätte — andererseits zeugt es allerdings von künstlerischem Ernste, wenn er sich zeitig auf dieses, wir dürfen wohl sagen, undankbare Feld begiebt. Wir sehen uns hier zunächst vor einem Allegro in A, das in ruhigem Flusse hinläuft. Als Mangel erscheint mir darin erstlich, dass dem nicht eben prägnanten Hauptthema nicht ein etwas mehr contrastirender Seitensatz entgegengestellt ist; ferner ist die klaffende Octavenlücke in dieser Stelle:



*) Er scheint auf praktischem Gebiete besser zu Hause als auf theoretischem; man vergleiche die Besprechung seiner signirten Choräle. Wenn ich die Wahl habe, halte ich's mit ihm! Er lasse aber die Theorie ruhig bei Seite.

Digitized by Google

gewiss nicht von schöner Klangwirkung. Es sind noch andere unschön klingende Stellen darin, für welche uns keine klar ersichtliche poetische Idee oder dergleichen entschädigt. Auch der Durchführungssatz erscheint im Ganzen etwas matt. Der zweite Haupttheil der Sonate ist ein Presto in Fis-moll $^2/_4$ mit Trio in A-dur. Es sind manche hübsche Züge darin; gelegentlich kommt hier wie in den anderen Theilen eine Stelle, die für das, was sie leistet, zu unbehaglich gesetzt ist, z. B.
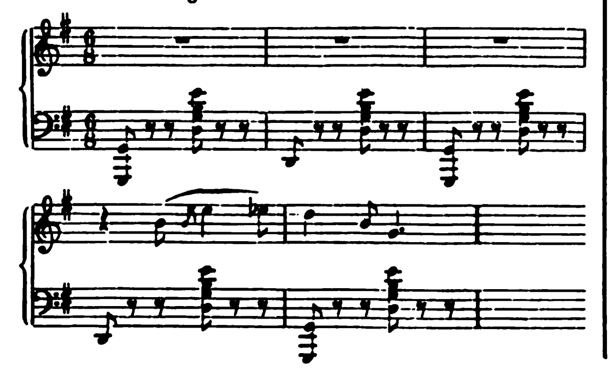


Im langsamen Satze, D-dur, stört der Mangel origineller Erfindung am meisten. Der letzte Theil ist sehr fliessend, *Vivace*, A-dur $^6/_8$, aber doch wohl etwas zu lang; auch enthält er gleichfalls Manches, was sich auf Streichinstrumenten entschieden besser machen würde als auf dem Pianoforte. Im grossen Ganzen ist viel ernstes Streben in der Sonate, welches Interesse für das anderweitige Schaffen des Verfassers erweckt.

Joseph Comellas, Op. 4, 6, 12 und 16. Leipzig, Breitkopf und Härtel. V.-Nrn. 13447, 48, 51 und 54. Preise: Mk. $1^1/_2$, $2^1/_2$, 1, $1^1/_4$.

Unter dem für uns Nichts bedeutenden Titel »*Vienne*« giebt uns Herr Comellas eine *grande valse*, d. h. einen modern klingenden, mit einer gewissen Leichtigkeit hingeworfenen recht netten Vorspiel-Walzer, der zu empfehlen ist. Die »*Illustration sur des airs américains et anglais*, oeuvre 6.« ist ein Virtuosenstück ohne weiteren Werth, mit sehr viel Prätension und wenig Inhalt, wie alle derartigen Sachen; zu gewissen Zwecken kann es der Concertspieler allerdings brauchen. Das Notturno Op. 12 »In der Fremde« lässt den Schluss ziehen, dass dem Verfasser der Aufenthalt in der Fremde recht langweilig geworden; im Uebrigen geht es im $^{12}/_8$-Takte und hat weiter keinen Zweck. In der Mazurka-Caprice Op. 16 stellt der Autor dem obigen *Vienne* ein »Leipzig« entgegen, ohne der letzteren Stadt damit zu schmeicheln; Wien ist, nach Herrn Comellas' Composition zu schliessen, anspruchsloser und freundlicher, Leipzig macht mehr Lärm um Nichts. Ich bin es nicht, der die Städte so beurtheilt!

Franz Leu, [ohne Opuszahl] **Abendstimmung**, Clavierstück. Leipzig, Breitkopf und Härtel. V.-Nr. 13783. Preis Mk. 0, 50.

Hier der Anfang:



Was für eine Stimmung mag denn das gewesen sein, welche den Mann dahin brachte, in dem ganzen 67 Takte langen Stückchen — mit einziger Ausnahme der drei Schlusstakte — in der Mitte eines jeden Taktes den Ton *e* anschlagen zu lassen? Doch jedenfalls ein colossaler Eigensinn! Wie bringt ihn aber gerade der Abend zu solcher Laune? Es erwächst hieraus für den Vortragenden die schwierige Aufgabe, die jedesmalige Auflösung des *e* in ein nicht immer ganz nah gelegenes *d* hörbar zu machen. Für einen mit allen Finessen des Vortrags ausgerüsteten Spieler kann das anscheinend ganz einfache Stückchen eine nicht üble Gelegenheit geben, jene Finessen zu zeigen. In einem einzigen Punkte wird aber kein Spieler dem Verfasser gerecht werden können. Bekanntlich verlangen die Componisten öfters den Gebrauch der Verschiebung und deuten dies durch »*una corda*«, d. h. eine Saite — statt drei — an. Dies genügt aber dem kühnen Leuen nicht; wir sollen gelegentlich »*senza corda*« also ohne Saite spielen! . . . . . !

Die Firma Breitkopf und Härtel hat alle vorgenannten Werke mit gewohnter Sauberkeit und Sorgfalt hergestellt.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Breslau, den 13. Februar.

(Orchesterverein.) Der achte Kammermusikabend (am 26. Jan.) brachte das hier lange nicht gehörte Amoll-Quartett Op. 132 von Beethoven in feinster Ausführung zu Gehör. Ihm folgten: Violinsonate (D-dur) von Tartini (mit hinzugefügter, recht gut wirkender Clavierbegleitung von Léonard) von Herrn Himmelstoss mit grossem und schönem Ton gespielt und das eine reiche Fülle lieblicher Melodien enthaltende Claviertrio Es-dur Op. 100 von F. Schubert, den Clavierpart vorgetragen von Herrn B. Scholz.

Im achten Abonnement-Concert (am 2. Febr.) hörten wir hier zum ersten Male die sechste Symphonie (D-moll) von J. Raff. Die dem Werke vom Componisten vorangestellte Devise: »Gelebt, gestrebt — gelitten, gestritten — gestorben, umworben« war nicht auf dem Programm angegeben. Wir können das nur loben; denn das Bestreben, die Worte mit der Composition in Einklang zu bringen, stört entschieden den Genuss beim erstmaligen Hören. So war es dem grössten Theile des Publikums möglich, das Werk als reine Instrumentalmusik zu geniessen. Auffallend ist, dass die Symphonie die üblichen vier Sätze enthält, während die Devise auf nur drei Sätze hindeutet. Die Länge des ersten Satzes, der sich zu sehr ins Detail verliert, wirkte ungünstig auf die Stimmung der Hörer, so dass auch die anderen zusammengeraffter gehaltenen Sätze nicht recht verfangen wollten. Die übrigen Orchesterstücke bestanden in dem »Furientanz und Reigen seliger Geister« aus dem Gluck'schen Orpheus, dem Andante aus der dreisätzigen Cdur-Symphonie von Mozart und der Mendelssohn'schen Ouvertüre: Meeresstille und glückliche Fahrt. Besonders sauberer Ausführung erfreute sich das nur für Streichorchester geschriebene Andante. Zwischen den genannten Orchesterstücken sang Frau Anna Regan-Schimon eine Arie aus Mozart's »L'oca del Cairo«, ferner Canzone »Pur dicesti« von Ant. Lotti und Lieder von F. Schubert: Der Schiffer, An die Nachtigall und von Schumann: Marienwürmchen und auf Verlangen noch eines der Schubert'schen Müllerlieder. Ihre Vorträge fanden reichen Beifall, und in der That leistet Frau Regan-Schimon in den engen Grenzen, die derselben durch ihre Stimmmittel in Bezug auf Umfang und Tonstärke gezogen sind, sehr Anerkennenswerthes.

Leipzig, 15. Februar.

Auch in der letztverflossenen Woche jagte hier wieder ein Concert das andere. Eine Novitätenmatinée Sonntag den 7. Febr. mit Kammermusikwerken von H. Hofmann und Camillo Saint-Saëns eröffnete den Reigen. Diesem folgte (10. Februar) eine Soirée des Herrn Joseph Wieniawski, in welcher derselbe Claviercompositionen von Fr. Schubert, Chopin, J. Wieniawski, Field, Händel, Moscheles, Graun, Liszt und Mendelssohn zum Vortrag brachte und

Digitized by Google

von Neuem seinen Ruf als feinen Salonspieler rechtfertigte. — Das Donnerstag den 11. Februar stattgehabte sechszehnte Gewandhausconcert zeichnete sich durch ein besonders einheitliches und sinniges Programm aus, indem es uns in die Geister- und Märchenwelt versetzte und nicht, wie so oft, Werke brachte, die den Hörer aus einer heterogenen Stimmung in die andere rissen. Zur Eröffnungsnummer hatte man in Rücksicht auf den am 1. Febr. verstorbenen englischen Componisten William Sterndale Bennett, dessen feinduftige, allerdings sehr nach Mendelssohn geartete Concert-Ouvertüre »Die Najade« gewählt, auf welche N. W. Gade's poesievolle, blühende Chorcomposition »Erlkönigs Tochter« als schöne Steigerung empfunden wurde, welch letztere ihren Gipfelpunkt in der Schlussnummer — in Beethoven's Symphonie Nr. 8 (F-dur) erreichte, so dass wir diesmal, angesichts der ziemlich kaleidoskopisch gearteten Programme der letzten Concerte, in Wirklichkeit von einem ästhetischen Genusse im höheren und eigentlichen Sinne reden können; wozu selbstverständlich auch die ganz vorzügliche Ausführung sämmtlicher Werke unter der echt künstlerischen Leitung unseres hochverdienten Kapellmeisters Herrn Reinecke, sowie die vorzügliche Besetzung in Gade's »Erlkönig« durch Frau Peschka-Leutner, Fräulein Redeker und Herrn Gura nicht wenig beitrugen. Obgleich letztgenannter Herr vor dem Concerte wegen Indisposition das Publikum um Nachsicht bitten liess, spürten wir doch keine irgendwie wesentliche Beeinträchtigung der Gesammtwirkung. — Sonnabend den 13. Februar veranstaltete Impresario Hofmann abermals eine Soirée im Gewandhaussaale und zwar wieder mit einem ziemlich zahlreichen Künstlerpersonale, an dessen Spitze der Violinist Herr Professor Isidor Lotto stand. Neben diesem sind zu nennen: Frau Dr. Peschka-Leutner (Sopran), Fräul. Auguste Redeker (Alt), Herr A. Reinhold, erster lyrischer Tenor vom Stadttheater zu Frankfurt a. M., Herr E. Fessler, herzogl. Hofopern- und Kammersänger aus Gotha (Baryton), Herr Théophile Anthoni aus Antwerpen (Flöte), Herr Albert Jeffery aus Plymouth in England (Pianoforte) und Herr Pianist Steinhauer (Begleiter), von denen, ausser Herrn Lotto, noch Herr Théophile Anthoni als hervorragend zu bezeichnen ist. — Von Sonntag den 14. Febr. ist noch zu registriren eine Matinée des Leipziger Zweigvereins des Allgemeinen deutschen Musikvereins, mit Compositionen von E. Feigerl, J. Schäffer, Alex. Winterberger, Ad. Jensen, Bernhard Scholz und Carl Piutti.

✻ **Berlin.** Wie die »D. R.-C.« hört, ist nun auch unter der Zustimmung des Kaisers definitive Bestimmung über den Ausbau des Akademiegebäudes getroffen worden. Der Kaiser hat nämlich bestimmt, dass die hinter dem Akademiegebäude mit der Front nach der Universitätsstrasse und der Dorotheenstrasse zu gelegenen Stallungen des Hofmarstalls abgebrochen und für die Zwecke der Akademie verwendet werden sollen, so dass das Terrain von der Linden- bis zur Dorotheenstrasse, mit Einschluss der Kaserne des Garde du Corps-Regiments in der Charlottenstrasse für die Zwecke der Akademie verwendet werden soll. Bei dem Bau soll berücksichtigt werden, dass auch gleichzeitig Räumlichkeiten für die königliche Hochschule für Musik errichtet werden. Ausserdem soll aber noch eine kleine Anatomie errichtet werden, welche für die Künstler gleichzeitig als Bildungsschule dienen soll. Wir dürfen bei dem Sachverständniss, welches auch in solchen Dingen in Berlin vorhanden ist, wohl hoffen, dass man nicht unpraktischen Centralisationsträumen nachhängt. Die verschiedenen Künste sind niemals in der Weise ein Ganzes, dass sie in Einem Hause Platz finden könnten. Verwandte, welche verschiedene Hausstände führen, dürfen nicht zu nahe bei einander wohnen.

✻ **Weimar.** Die Grossh. Intendanz des Hoftheaters und der Hofkapelle veröffentlicht eine Uebersicht der im Jahre 1874 gegebenen Vorstellungen. Aus dieser theilen wir den die Musik betreffenden Theil mit. In der Oper kamen zur Aufführung: *Adam*, der Postillon von Lonjumeau, 2 mal. *Auber*, Fra Diavolo; Die Stumme von Portici, 2 mal. *Beethoven*, Fidelio, 2 mal. *Bellini*, Die Nachtwandlerin. *Boieldieu*, Die weisse Dame. *Cherubini*, Der Wasserträger, 4 mal. *Dittersdorf*, Der Doctor und der Apotheker, 2 mal. *Donizetti*, Lucretia Borgia; Die Regimentstochter; Lucia von Lammermoor. *E. H. z. S.*, Casilda. *Flotow*, Stradella, 2 mal; Martha, 3 mal. *Gounod*, Faust, 2 mal. *Gluck*, Iphigenia in Aulis (bearb. und übers. von R. Wagner), 2 mal. *Halévy*, Die Jüdin, 2 mal. *Holstein*, Der Erbe von Morley, 2 mal. *Lortzing*, Czaar und Zimmermann, 2 mal. *Méhul*, Joseph in Egypten. *Meyerbeer*, Robert der Teufel; Die Afrikanerin, 2 mal; Die Hugenotten, 2 mal. *Mozart*, Die Zauberflöte; Don Juan. *Nicolai*, Die lustigen Weiber von Windsor. *Rossini*, Tell, 2 mal; Der Barbier von Sevilla, 2 mal. *Thomas*, Mignon, 2 mal. *Verdi*, Der Troubadour, 3 mal; Der Maskenball. *Wagner*, Lohengrin, 3 mal; Tannhäuser, 3 mal; Die Meistersinger; Der fliegende Holländer; Tristan und Isolde, 3 mal. *Weber*, Oberon, 2 mal; Der Freischütz, 4 mal. Im Singspiel und der Posse: *Berg* und *Kalisch*, Einer von uns're Leut, 2 mal. *Friedrich*, Guten Morgen Herr Fischer, 2 mal. *Hopp*, Doctor Faust's Zauberkäppchen, 2 mal. *Kalisch*, Doctor Peschke. *L'Arronge*, Der Registrator auf Reisen, 2 mal. *Nestroy*, Einen Jux will er sich machen. *Schindler* und *Bruno*, Hamburger Pillen. Ausserdem fanden 8 Concerte, 3 Tanzdivertissements statt. — Von obenstehend verzeichneten Vorstellungen waren: Neuigkeiten (chronologisch geordnet) in der Oper (4 Stücke): Der Maskenball, Oper 4 Aufzüge von *Verdi*. Der Erbe von Morley, Oper 3 Aufzüge von *Franz von Holstein*. Tristan und Isolde, musikalisches Drama 3 Aufz. von *Rich. Wagner*. Casilda, romantische Oper 4 Aufz. von *E. H. z. S.* Im Singspiel und der Posse (2 Stücke): Der Registrator auf Reisen, Posse 3 Aufz. von *L'Arronge* und *G. von Moser*. Hamburger Pillen, locales Charakterbild in 8 Tableaux von *Schindler* und *Bruno*. Neu einstudirt wurden in der Oper (4 Stücke): Der Wasserträger, von *Cherubini*. Iphigenia in Aulis, von *Gluck*, bearb. und übers. von *Richard Wagner*. Mignon, von *Ambroise Thomas*. Der Doctor und der Apotheker, von *Dittersdorf*. Im Singspiel und der Posse (4 Stücke): Einer von uns're Leut', von *Berg* und *Kalisch*. Doctor Peschke, von *Kalisch*. Einen Jux will er sich machen, von *Nestroy*. Doctor Faust's Zauberkäppchen, von *Hopp*. — Die Summe der stattgefundenen neuen oder als neu zu betrachtenden Vorstellungen beziffert sich auf 51, und zwar 37 Schauspiele, 8 Opern, 6 Singspiele und Possen. Proben fanden statt in Summa: 768, nämlich 22 Leseproben, 113 Clavierproben, 360 Theaterproben, theils mit und theils ohne Orchester, 18 besondere Orchesterproben, 155 Chorproben. Geschlossen war die Grossherzogliche Hofbühne während des Jahres 1874: 8 Tage in der Charwoche, 2 Tage wegen der Todtenfeier, 1 Tag wegen des Busstages, 78 Tage in den Sommerferien, zusammen 89 Tage; so dass, bei in der Regel vier wöchentlichen Spieltagen, in Summa stattfanden: 163 Vorstellungen, darunter 146 im Jahres-Abonnement, 17 mit aufgehobenem Abonnement, unter letzteren 1 zum Vortheil der Schillerstiftung, 1 zum Vortheil des Pensionsfonds der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger, 1 zu wohlthätigen Zwecken, 8 Concerte, darunter 1 zum Vortheil der Wittwen und Waisen verstorbener Kapellmitglieder, 3 Tanzdivertissements. Im Repertoir vertheilen sich obige 163 Vorstellungen dergestalt, dass 122 Schauspiele, 69 Opern, 11 Singspiele und Possen, 8 Concerte, 3 Tanzdivertissements und unter obigen wiederum 76 verschiedene Schauspiele, 38 verschiedene Opern, 7 verschiedene Singspiele und Possen erscheinen. — Als Gäste des Grossherzoglichen Hoftheaters erschienen: Frau Kammersängerin *Fichtner-Spohr* vom Herzoglichen Hoftheater zu Coburg, Herr *Hennig* vom Stadttheater zu Zürich, Fräulein *Kirchner*, erster theatralischer Versuch, welche engagirt wurden; ausserdem: Fräulein *Egner* vom Königlichen Hoftheater zu Hannover, Fräulein *Blank* vom Herzoglichen Hoftheater zu Dessau, Fräulein *Uëtz* aus Brünn, Herr *Candidus* aus New-York, Fräulein *Krienitz* vom Herzoglichen Hoftheater zu Coburg, Fräulein *Johnson* vom Stadttheater zu Rostock, Fräulein *Günther* vom Königlichen Hoftheater zu Kassel, Herr *Haase*, Director des Stadttheaters zu Leipzig, Frau *Frieb-Blumauer*, Königl. Preuss. Hofschauspielerin und Ehrenmitglied des Grossherzogl. Hoftheaters, die italienische Opern-Gesellschaft des Herrn *Pollini*, Signora *Marie Monbelli*, Herr *J. Ferenczy*, Herr *Bendt* vom Stadttheater zu Salzburg, Herr *Emil Thomas* vom Thalia-Theater zu Hamburg, Herr *Barnay*, Ehrenmitglied des Herzogl. Hoftheaters zu Meiningen, Herr und Frau *Vogl*, vom Königl. Hoftheater zu München, Gesammt-Gastspiel der Mitglieder des *Karl Schulze-Theater* zu Hamburg, Herr *Trotz* vom Stadttheater zu Leipzig, Fräulein *Clara Ziegler* vom Königlichen Hoftheater zu München. — Gäste im Concert: Fräulein *Emma Wernick-Bridgeman* aus London, Herr Professor *Bernhard Cossmann*, Herr *Candidus*. — Soweit der officielle Bericht. Auf die Dürftigkeit der Concerte den vielen Opern gegenüber wollen wir hier nicht weiter eingehen, denn dieses ist fast an allen Hoftheatern ebenso, und Weimar besitzt wohl am wenigsten Mittel und Neigung, dieses Verhältniss bald so zu ändern, wie die Bedeutung der Musik es verlangt. Was bei der Liste der Aufführungen besonders auffällt, ist die geringe Zahl der Wiederholungen, welche die neugebrachten Werke erleben; der Wasserträger steht mit »4 mal« obenan. Dies zeigt, dass das Kunstpublikum seit Goethe's Zeit, wo es in Weimar »einige Einwohner« gab, noch nicht viel gewachsen sein kann.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[85] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Beethoven, L. van, Trios f. Pfte., Viol. u. Vcll. Arrang. f. das Pfte. zu 4 Hdn. 4. Roth cart. M. 10, 50.
Cavallo, J. N., Op. 18. **7 Landsknechtslieder** des 16. Jahrh. für vierstimmigen Männerchor gesetzt. Part. u. Stimmen. M. 3, 50.
—— Op. 21. **6 Kirmesslieder** f. vierst. Männerchor. Partitur und Stimmen. M. 2, 50.
Chopin, F., Sonaten, Allegro, Phantasie, Variationen u. Rondo. Für das Pfte. Neue Ausgabe. 4. Roth cart. M. 8.
Heintz, A., Angereihte Perlen aus Richard Wagner's Tristan und Isolde, f. das Pfte. zusammengefügt. Heft 1. M. 2, 75.
Liederkreis. Sammlung vorzügl. Lieder und Gesänge f. eine Stimme mit Begl. des Pfte. Ausg. f. eine tiefere Stimme. Zweite Reihe.
Nr. 101. **Brambach, C. J.,** Abendgebet, aus Op. 4. Nr. 4. M. 0, 50.
- 102. **Nicolai, W. F. G.,** Trost, aus Op. 5. Nr. 3. M. 0, 50.
- 103. **Schumann, Clara,** Er ist gekommen, aus Op. 12. Heft 1. Nr. 2. M. 0, 75.
- 104. —— Liebst du um Schönheit, aus Op. 12. Heft 1. Nr. 4. M. 0, 50.
- 105. **Taubert, W.,** Es liebt sich so lieblich im Lenze! aus Op. 82. Nr. 2. M. 0, 75.
- 106. —— Willst mit in's Hüttchen geh'n? aus Op. 82. Nr. 4. M. 0, 75.
- 107. —— O du selige, fröhliche Maienzeit! aus Op. 82. Nr. 5. M. 0, 75.
- 108. —— Jungfer Anne, aus Op. 94. Nr. 1. M. 0, 75.
- 109. —— Die Spinnerin, aus Op. 94. Nr. 2. M. 0, 50.
- 110. —— Vöglein, wohin so schnell? aus Op. 94. Nr. 3. M. 0, 75.
Lortzing, A., Undine. Romantische Zauberoper in vier Aufzügen. Vollst. Klav.-Ausz. gr. 8. Roth cart. M. 10.
Mendelssohn's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Jul. Rietz.

Einzel-Ausgabe:

(Nr. 38.) **Erstes Quartett** f. Pfte., Viol., Bratsche u. Violoncell. Op. 1. in Cm. n. M. 4, 20.
(Nr. 39.) **Zweites Quartett** — Op. 2. in Fm. n. M. 4, 50.
(Nr. 40.) **Drittes Quartett** — Op. 3. in Hm. n. M. 7, 50.

Für Pianoforte allein.

(Nr. 57.) **Andante cantabile** u. **Presto agitato** in H. n. M. 0, 90.
(Nr. 58.) **Etude** und **Scherzo** in Fm. u. Hm. n. M. 0, 60.
(Nr. 62.) **6 Präludien** und **6 Fugen** Op. 35. n. M. 3, 30.
(Nr. 65.) **Variationen** Op. 82 in Es. n. M. 0, 90.
(Nr. 66.) **Variationen** Op. 83 in B. n. M. 0, 90.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.

(Nr. 141.) **12 Gesänge.** Op. 8. n. M. 2, 10.
(Nr. 142.) **12 Lieder.** Op. 9. n. M. 1, 50.
(Nr. 143.) **6 Gesänge.** Op. 19a. n. M. 1, 50.
(Nr. 144.) **6 Gesänge.** Op. 34. n. M. 1, 50.
(Nr. 145.) **6 Lieder.** Op. 47. n. M. 1, 20.
(Nr. 146.) **6 Lieder.** Op. 57. n. M. 1, 50.
(Nr. 147.) **6 Lieder.** Op. 71. n. M. 1, 20.
(Nr. 148.) **6 Gesänge.** Op. 86. n. M. 1, 20.
(Nr. 149.) **6 Gesänge.** Op. 99. n. M. 1, 20.
(Nr. 150.) **6 Gesänge.** Op. 84. f. eine tiefe Stimme. n. M. 0, 90.
(Nr. 151—157.) **10 Lieder** u. **Gesänge** (ohne Opuszahl.) n. M. 2, 10.
(Nr. 151.) **2 Romanzen** von Lord Byron f. eine Singstimme mit Begl. des Pfte. M. 0, 60.
—— **Ouverturen** für Orchester. Arrang. für 2 Pfte. zu 8 Händen. Nr. 1. **Die Hochzeit des Camacho.** Op. 10. Arrangement von Friedr. Hermann. Mk. 3, 50.
—— **Sämmtliche Lieder und Gesänge** für das Pfte. zu 4 Hdn. übertragen von H. Cramer und F. L. Schubert (18 Hefte).
6 Lieder. Op. 9. Heft 1. Nr. 1—6. Mk. 2, 50.
6 Lieder. Op. 9. Heft 2. Nr. 7—12. Mk. 2, 50.
—— **Sämmtliche Lieder und Gesänge** für das Pfte. übertragen von Carl Czerny (11 Hefte).
12 Gesänge. Op. 8. M. 3.
12 Lieder. Op. 9. M. 2, 50.

Reinecke, C., Vorspiel für Orchester zum fünften Acte der Oper »König Manfred« Op. 93. Für Pfte. u. Violine (Viola oder Vcell.) bearbeitet von Friedr. Hermann.
Für Pianoforte und Violine. M. 0, 75.
- - - Viola. M. 0, 75.
- - - Violoncell. M. 0, 75.
Röntgen, Jul., Op. 7. **Suite** in vier Sätzen f. Pfte. M. 3.
Sachs, M. E., Op. 7. **7 Lieder** für gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor u. Bass). Part. u. Stimmen. M. 3, 50.
Seidel, A., Ballade f. Vcell. mit Begl. des Pfte. M. 1, 75.
Thalberg, S., Pianoforte-Werke zu 2 Händen. Erster Band. 4. Roth cart. M. 6.

[86] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Leichte SONATINEN
für
Clavier
componirt
von
Bernh. Scholz.
Op. 41.
Pr. 4 Mk. 50 Pf.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[87] In unserem Verlage erschien soeben:

A-ING-FO-HI.
Komische Oper in 3 Akten
Musik von
RICHARD WÜERST.

Vollständiger Klavierauszug mit Text. Preis 9 Mark netto.
Potpourri für Pianoforte zu 2 Händen. Preis 3 Mark.

Ed. Bote & G. Bock, Königl. Hof-Musikhandlung
Berlin. Leipzigerstr. 37 und U. d. Linden 27.

[88] Soeben erschien in meinem Verlage:

Gott in der Natur.
(God in nature.)
Für weiblichen Chor
mit Begleitung des Pianoforte
componirt von
Franz Schubert.
Op. 133.

Instrumentirt und für gemischten Chor bearbeitet von **Franz Wüllner.**

Partitur 4 Mk. Clavierauszug $2^1/_2$ Mk. Orchesterstimmen $4^1/_2$ Mk. Chorstimmen: Sopran I, II. Alt I, II à 25 Pf. Für gemischten Chor: Sopran 50 Pf., Alt, Tenor, Bass à 25 Pf.

☞ *Bearbeitung und englische Uebersetzung ist Eigenthum der Verlagshandlung.*

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. März 1875. **Nr. 9.** X. Jahrgang.

Am 23. Februar.

Der heutige Tag als der 190ste Geburtstag Händel's erinnert mit seiner runden Zahl an einen andern, welcher uns noch bevorsteht. Heute über zehn Jahre feiern wir seinen zweihundertsten Geburtstag; am 21. März im selben Jahre den zweihundertsten Geburtstag von Bach, und dazu am 14. October jenes Jahres den dreihundertsten Geburtstag des Vaters der deutschen Musik, Heinrich Schütz. Das Jahr 1885 wird also das grösste musikalische Jubeljahr werden, welches unsere Zeit erlebt. Der Ruhm der beiden gleichaltrigen Tonheroen dringt immer weiter und wird nur am Erdkreis selber seine Grenze finden, und hinter ihnen erhebt sich die Gestalt des kunstreichen erhabenen und liebenswürdigen Meisters, der in der trübsten Zeit unserer Geschichte, da Alles verfiel und verdarb, nur deshalb mit einem so ausnahmsweise langen Leben beglückt schien, um uns Das zu erhalten, was die Deutschen zum Höchsten führen sollten, die Tonkunst. Obwohl mancherlei Versuche unternommen sind, sein Leben und seine Kunst zu beschreiben, kennt die Gegenwart von Schütz nur erst sehr wenig; doch auch sein Gestirn ist im Steigen. In ihm fand das, was Jahrzehnte lang als das Alte und Neue in der Musik gekämpft hatte, einen vorläufigen versöhnenden Abschluss, soweit die damals entwickelten Mittel des musikalischen Ausdrucks solches zuliessen. In der alten diatonisch-contrapunktischen Musik konnte er natürlich einen Palestrina nicht erreichen. Und in der modernen Weise gewann ein anderer Römer, Carissimi, der gleichzeitig mit ihm wirkte, ihm den Vorsprung ab durch die grössere Vollendung derjenigen Formen, welche aus dem besten Kerne der alten Musik damals neu erwuchsen, Wegweiser für die Folgezeit. Zugleich bildete sich in Venedig auf Grund einer alten Schule, in welcher Schütz selber erzogen war, ein neues Centrum für die Bühnenmusik, die in einem bis dahin unerhörten Maasse das öffentliche Interesse in Anspruch nahm und alles andere in den Schatten stellte. Zum Lobe des deutschen Meisters kann nichts Höheres gesagt werden, als dass von etwa 1620 an fast funfzig Jahre lang er allein es war, welcher bei der Uebermacht der Römischen und dem Glanze der Venezianischen Schule sich als ein Künstler zu behaupten wusste, der auch den Grössten seiner Zeit nicht nachstand. Es war der erste Unabhängige gegenüber der italienischen Allgewalt und sicherte dadurch den nachfolgenden Meistern das Territorium. Ohne ihn wäre auch das mittlere und nördliche Deutschland musikalisch eine italienische Provinz geworden, wie das südliche bereits eine solche war.

Seine grossen Nachfolger, in unserer Schätzung und Liebe so eng mit ihm verknüpft, stehen nicht in directer Verbindung mit ihm; es ist sogar möglich, dass ihnen keine einzige der gedruckten Sammlungen seiner Werke näher bekannt geworden ist. Die deutsch-partikularistische, hauptsächlich im Protestantismus wurzelnde Eigenart zeigt sich wieder darin, dass jener Mann nicht der Gründer einer grossen fortwirkenden Schule wurde, sondern dass jeder Genius unter uns seinen eignen Weg laufen musste. Schütz ist in seiner Kunstwirksamkeit mit Händel und Bach so wenig verbunden, wie diese unter sich. Jeder bildet sich auf seine Weise, kommt in kleinen Verhältnissen nach und nach zum Bewusstsein seiner Kraft, muss zur Bildung derselben das Beste selber thun, wählt sich die Schule, setzt sich frei den bildenden Einflüssen der Welt aus, und gewinnt durch alles dieses jene unbeugsame Selbständigkeit und runde Abgeschlossenheit, die immer auf's Neue unsere Bewunderung erregt. Jeder bildet und baut eine Welt der Kunst für sich: dies gilt namentlich von Händel und Bach. Es ist erklärlich, wenn ihre Verehrer und Ausleger in die betreffende Welt sich einspinnen und es schwer finden, noch eine andere, eben so vollkommene daneben zu begreifen. Liegt der Grund solcher Einseitigkeiten also schon in der strengen Abgeschlossenheit dieser Meister, so sind billige Rücksichten hier ganz am Orte. Die Schwierigkeiten, welche sich einer völlig unbefangenen Schätzung entgegen stellen, sind in der That sehr gross. Unsere Lage ist aber augenblicklich schon die, dass die besten Kenner auf beiden Seiten bereits den höheren Standpunkt erreicht haben, von welchem aus es nicht mehr heisst: hie Bach, hie Händel! sondern wo Beide erscheinen als höchste Emanationen der Kunst und als unvergängliche Denkmale des deutschen Geistes. Ich hoffe es ergiebt sich aus dem Gesagten und klingt nicht anmaassend, wenn ich die völlig durchdringende Ausprägung dieses Standpunktes in dem ganzen Getriebe unserer Kunstpraxis als die eigentliche musikalische Aufgabe bezeichne, welche dem nächsten Jahrzehnt gestellt ist. Ihre Lösung würde dem Feste von 1885 allein die wahre Weihe geben.

Chr.



Bernhart Schmid (der ältere). 1577.

Aus einem ungedruckten Werke: »Zur Geschichte des Orgelspiels« von Ritter.

Von diesem entschiedenen Coloristen besitzen wir folgendes umfangreiche Tabulaturwerk:

Zwei Bücher. Einer Neuen Kunstlichen Tabulatur auff Orgel vnd Instrument. Deren das Erste ausserlesene Moteten vnd Stuck zu sechs, fünff vnd vier Stimmen, auss den Kunstreichesten vnd weitberühmbtesten Musicis vnd Componisten diser vnser zeit abgesetzt. Das ander Allerley schöne Teutsche, Italienische, Frantzösische, Geistliche vnd Weltliche Lieder mit fünff vnd vier Stimmen, Passamezo, Galliardo vnd Täntze in sich begreifft. Alles inn ein richtige bequemliche vnd artliche ordnung, deren dergleichen vormals nie in Truck aussgangen, Allen Organisten vnd angehenden Instrumentisten zu nutz, vnd der Hochloblichen Kunst zu Ehren, auffs Neue zusammengebracht, collorirt vnd vbersehen. Durch Bernhart Schmid, Burger vnd Organisten zu Strassburg. Getruckt zu Strassburg bei Bernhart Jobin. MDLXXVII.

Diese Sammlung des Organisten am Münster der damals in gewerblicher und wissenschaftlicher Blüthe stehenden »starken Vormauer des H. Reichs« zeichnet sich durch saubere und sorgsame typographische Ausstattung aus. Die Titelworte sind mit einem kunstreich in Holz geschnittenen Rahmen umgeben, in welchem sich zu beiden Seiten der lorbeergekrönte Apollo und der reich mit Weinlaub umkränzte Bacchus mit Leyer und Panpfeife präsentiren. Auf dem zweiten Blatt befindet sich das Brustbild des Verfassers, eine wohlgenährte kräftige Figur, die wir — seine modernen Collegen — nicht ohne ein Gefühl des Neides betrachten können. Ein folgender »kurtzer Bericht an den Günstigen Leser«, dem das herkömmliche »*Calumniare facilius est*« nicht fehlt, belehrt über die An- und Absichten des Verfassers. »Ich habe — so schreibt er — die Motteten vnd stuck mit geringen Coloraturen gezieret, nit der meinung, das ich die verständigen Organisten eben an meine Colloraturen wölle binden, sondern einem jetlichen sein verbesserung frei lassen, vnd allein der jungen angehenden Instrumentisten halber angesehen worden, wiewol ich selber auch lieber gewolt, das dem Componisten sein auctoritet vnd Kunst vnverändert bliebe.« — Es ist immerhin gut, dass Schmid seinem Respect vor der Autorität hier Worte giebt; aus dem Buche selbst ist er nicht herauszulesen. — Weiterhin bemerkt er, er habe »um der Coloraturen willen ein Streich oder *minimam* (einen ganzen oder halben Schlag) gebrochen (abgebrochen) und davor ein suspir (kurze Pause) gesetzt«, was Verständigen gegenüber keiner Rechtfertigung bedürfe. Er bezieht sich hier auf eine schon bei Schlick wahrzunehmende Gewohnheit, eine harmonische Note in dem Moment, wo sie durch den Eintritt einer anderen Harmonie zum Vorhalt werden würde, durch eine Pause abzubrechen und dann die (colorirte) Auflösung eintreten zu lassen. Er bleibt sich darin jedoch nicht gleich, selbst unter derselben Umgebung nicht; ein Grund für das Eine oder das Andere lässt sich nicht auffinden.

Das Buch ist in Hoch-Folio in deutscher Buchstaben-Tabulatur sehr deutlich und scharf gedruckt, und hier und da mit hübschen Kunstzügen verziert. In den Buchstabenreihen stehen die höheren Töne stets zu oberst; die Stimmen-Kreuzungen werden also nicht angedeutet. Ein auf der Spitze liegender Winkel vertritt die Stelle unseres Bindungsbogens; in die Augen fallende Zwischenräume markiren die Takte, deren jeder den Werth eines ganzen Schlags umfasst.
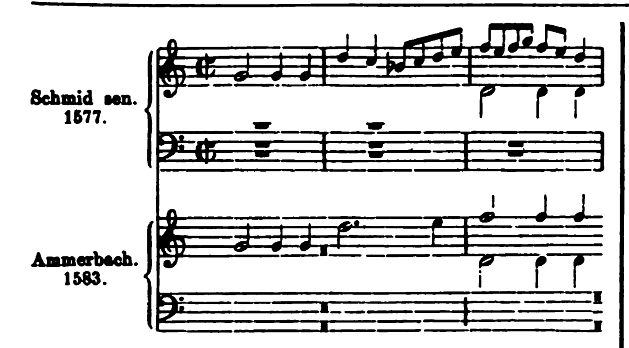
Das erste Buch enthält 20 lateinische, für die Orgel abgesetzte Motetten, sämmtlich niederländischen Ursprungs: 18 davon gehören *Orlandus Lassus*, die beiden übrigen *Richafort* und dem älteren *Crecquillon* an. Das zweite Buch zählt zusammen 28 *) deutsche, französische und italienische Gesänge von *Orlandus*, *Zirler*, *Meiland*, *Crecquillon*, *Rogier*, *Claudin le jeune*, *Godard*, *Clemens non Papa*, *Cyprian de Rore*, *Berkhem*, *Arkadelt*, *Ferrabosco* und einem Ungenannten, also von 9 Niederländern, 2 Deutschen und 1 Italiener. *Orlandus Lassus* ist unter den 48 Sätzen dieser Sammlung mit 31 vertreten. Die Mehrzahl der Componisten gehört der Zeit des Herausgebers an, nur Zirler, Crecquillon, Cyprian de Rore und Clemens non Papa nicht. Von Berkhem ist es ungewiss. **) Schmid hat also seine Auswahl vorzugsweise der Gegenwart entnommen, und uns damit die Richtung der Zeit wenigstens für Süd-Deutschland bestimmt. Ammerbach, der als Vertreter Nord-Deutschlands angesehen werden darf, erweitert zwar in der zweiten Ausgabe seines Buches (1583) der ersten (1571) gegenüber den landschaftlichen Kreis, im Grunde aber liegt in der einen wie in der andern der Nachklang einer vergangenen Zeit.
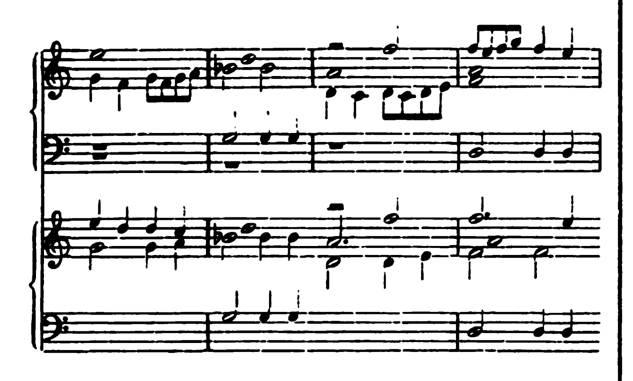
Bei der Auswahl des Stoffes bedenkt Schmid die Organisten von Profession. Er verschmäht zwar den »Hupfauff vnd Hoppeldantz« nicht, greift aber mit Vorliebe nach Stücken von grösserer Form und ernsterem Inhalt, und sorgt so besser als Ammerbach für die Kirchen-Orgel. Im Uebrigen ist seine Kunst des Colorirens in höherem Grade ein äusserliches Thun, ein Galvanisiren, das von Aussen her das Leblose zur Bewegung zwingt und durch scheinbare Belebung täuscht. Er hat nach seiner Meinung das Ziel erreicht, wenn seine Zusätze nicht zu dick gesäet und nicht zu tief gedacht sind — denn so dürften seine Worte »mit geringen Coloraturen geziert« auszulegen sein —, und gewiss ist er der zweiten Hälfte seiner Absicht treu geblieben, indem er thatsächlich nur harmloser, d. h. nichtssagender Tongruppen sich bedient. Mit der geringen Zahl nimmt er es nicht so genau. Eingangs des ersten Buches verhält er sich allerdings discret, wesshalb auch die ersten Nummern für uns noch die erträglichsten, wenn schon nicht geniessbar sind; mit jedem weiteren Schritte aber stellt das sich häufende Unkraut Schmid's Respect vor der »Autorität« des Componisten je mehr und mehr in ein zweifelhaftes Licht. Im zweiten Buche haben sich vornehmlich die geistlichen Sätze viel »Verbesserung« gefallen lassen müssen, wogegen manche der weltlichen gelinde weggekommen sind. Einzeln betrachtet begegnet man bei diesem oder jenem Satze einem gewissen Ebenmaasse in der Behandlung; im Ganzen aber wird dieser Vorzug durch gleichgültige Auswahl oder ungeschickte Formulirung der Figuren mehr als aufgehoben. Nicht Gedachtes, sondern nur den Fingern Geläufiges wird in ewiger Wiederholung an einander gereiht. Das bei Ammerbach noch schüchtern auftretende Pflänzlein [Notenbeispiel] steht hier in üppigem Flor. Von den Ganz-Schlüssen sieht einer aus wie der andere: überall herrscht erdrückende Monotonie, die ergiebigste Quelle für Langeweile. Am besten noch ist Godard's »*Ce moys de may*« ausgefallen; es mag deshalb ein Ausschnitt in Verbindung mit Ammerbach's Bearbeitung desselben Satzes zur Vergleichung hier Platz finden:

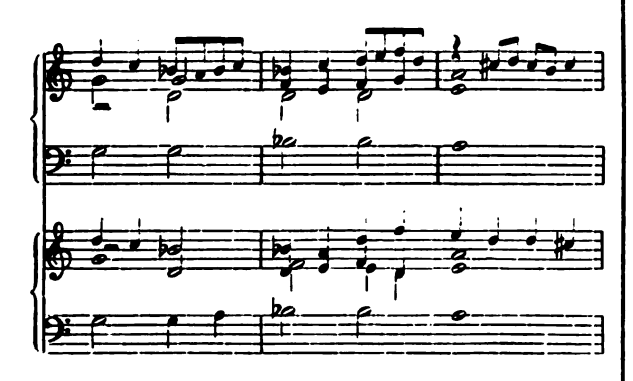
*) Darunter fünf geistliche Gesänge, und zwar deutsche.
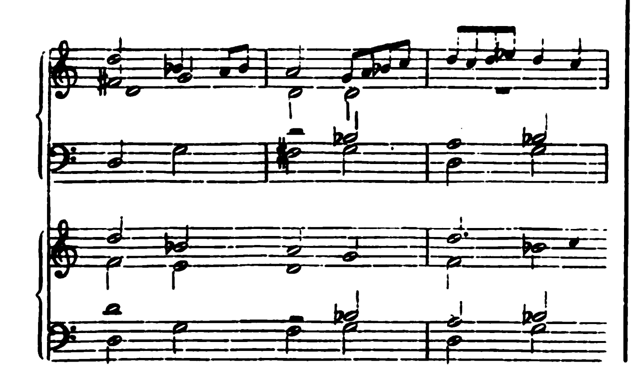
**) Berkhem soll noch im Jahre 1580 gelebt haben.
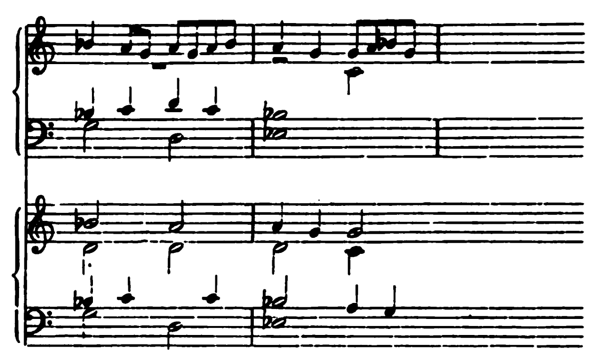
Digitized by Google











Zu den oben berührten Schwächen gesellen sich bei Schmid, wie bei allen Coloristen mehr oder minder, abschreckende Octaven- und Quinten-Parallelen. Wenn diese einstigen ersten harmonischen Errungenschaften, nachdem man die füllenden Zusammenklänge zu benutzen angefangen hatte, für die sogenannten Quinten-Jäger ein gern aufgesuchtes Jagdwild abgaben, so bildet das 16. Jahrhundert eine Art Schonzeit, und vornehmlich gewährten die coloristischen Bücher ein weitläufiges schützendes Terrain. Die Coloristen finden darin gar nichts Absonderliches; nur der einzige Paix (1583), der musikalischste und dennoch langweiligste darunter*), entschuldigt sich, und meint, bei »fürgearbeiteten« Werken sei dergleichen nicht zu umgehen. Die beste Entschuldigung (wodurch die Sache für uns freilich nicht annehmlicher wird) finden die Coloristen in dem ganz gleichen Verfahren gleichzeitiger Gesangs-Componisten. Man sehe z. B. Jacob Regnart's Lieder!**)

Man hat die Unbefangenheit, mit welcher die Coloristen in Bezug auf Quinten- und Octaven-Parallelen verfuhren, mit der das Gehör abstumpfenden Wirkung der Quinten- und Octaven-Register in der Orgel in Verbindung bringen wollen; wohl kaum mit Recht! Die Octaven-Register verschmelzen vollkommen mit dem Grundton und wirken nur verschärfend. Die Quinten aber, wenn sie mehr als billig hervortraten, wurden, wie Schlick's »Spiegel der Orgelmacher« etc. (1511) darthut, sofort der Gegenstand des Angriffs, was wenigstens auf keine durch sie bewirkte Abstumpfung des Gehörs schliessen lässt. Die Orgelspieler befanden sich bei der nun einmal modischen Uebertragung von Vocalwerken in der übeln Lage, bei einem Instrumente, das, ungleich dem vocalen Chor, einen Ton angiebt, wie den anderen, nicht einmal das Hinterthürchen der Stimmen-Kreuzung zu haben; sie waffneten sich also mit Gleichmuth.

Zu der Architektonik der von ihm colorirten Tonsätze nimmt Schmid ein durchaus willkürliches Verhältniss ein. Er folgt den kunstreichen Linien des Satzbaues, so lange es sich von selbst macht; entschlägt sich aber aller Consequenzen sofort, wenn die Sache schwierig wird. In Orlandi's »*Non vos me elegistis*« z. B. hält er den Canon der beiden Oberstimmen fest, — er hat es eben nur mit den beiden Stimmen zu thun; von da an aber, wo die beiden Unterstimmen hinzutretend denselben Canon ausführen, entschlägt er sich der Verbindlichkeit, ihn wiederzugeben, und hilft sich, so gut es gehen will, unbekümmert, dass er auf seine Weise einen der Hauptzüge der Composition verwischt.

Bei den weltlichen Sätzen des zweiten Buchs wird die Coloratur bunter, zugleich auch ungleichmässiger. Gewöhnlich

*) Proben seiner Compositionen, die Herr Professor J. J. Maier in München freundlichst mittheilte, stellen ihn wirklich als gut gebildeten Musiker hin.

**) In Commer's »geistl. u. weltl. Lieder«. Berlin.

Digitized by Google

ist die rechte Hand damit bedacht, die linke begnügt sich mit ausgehaltenen Accorden. Vielleicht darf man daraus auf eine Bestimmung dieses Buches für den Hausgebrauch der Dilettanten schliessen, und in der That ist die Haltung im ersten Buche eine mehr orgel-, im zweiten eine mehr claviermässige. Es hätten sonach die Organisten als solche ihren Stoff in den Motetten zu suchen. An welcher Stelle im Gottesdienste diese ausgedehnten Sätze Platz fanden, lässt sich nur vermuthen. Die Orgel stand damals rein als musikalisches, nicht als disciplinarisches Instrument in der Kirche, denn ihre Fähigkeit, einen aus den Fugen gehenden Gemeindegesang zusammen zu halten, war noch nicht entdeckt, und so dürfen wir annehmen, dass ihr damals Raum zu grösseren selbständigen Vorträgen gelassen wurde, sowohl zu Anfang, als auch während des Gottesdienstes.

Von den Specialitäten der Coloratur — ihr Hauptbestandtheil wurde oben schon mitgetheilt — ist zunächst die Vorliebe zu erwähnen, mit welcher der Leitton und sein Vorhalt zu einer triller-ähnlichen Figur (Floratur bei Schlick) erweitert wird. Ein wirklicher (ausgeschriebener) Triller kommt zuerst 30 Jahre später in dem Tabulaturbuche von Schmid's Sohn vor. — In der Anwendung schweifender Gänge, woran die italienischen Toccaten jener Zeit so reich sind, verfährt Schmid sehr schüchtern. Ein halber, höchstens ein ganzer mit Sechszehntheilen ausgefüllter Takt ist ihm, der nur Zeit-Momente, nicht Zeit-Räume, übersehen gelernt hat, genug; dann flüchtet er sich zu der gewohnten Floskel, oder zu dem Original.

Der durchweg fingergerechte Satz und manche dabei vorkommende Wendung machen es unzweifelhaft, dass Schmid auf die Anwendung des Pedals bei seiner Arbeit nicht rechnete, sei es nun, dass er derselben dadurch eine grössere Verbreitung in Dilettantenkreisen sichern wollte, oder dass damals — und dafür zeugen manche der noch oder bis vor Kurzem vorhandenen Orgelwerke*) — das Pedal doch nicht so häufig an den deutschen Orgeln vorhanden war, als man anzunehmen geneigt ist.

Die Auswahl der Stücke charakterisirt sich durch Nichts weniger, als durch eine genaue Erwägung ihrer instrumentalen Brauchbarkeit. Es genügt dem Sammler, wenn die Töne, deren er bedarf, auf der Orgel überhaupt vorhanden sind. Das Wesen des Orgeltons zieht er nicht in Betracht, und so schreibt er mitunter geradezu Verwerfliches, wozu unter andern die mehrmalige unmittelbare Wiederholung eines und desselben Accords gehört.

Unter den geistlichen Gesängen des zweiten Buches steht (als die bekannte älteste Aufzeichnung) die Melodie des Martin Schalling'schen Liedes »*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*« in einem mässig colorirten Satze.**) Im Dresdener Gesangbuche vom Jahre 1594, worin Lied und Melodie zuerst vereint vorkommen, schliessen die beiden ersten Zeilen mit *g*, nicht, wie bei Schmid und Calvisius, mit *gis*; mit einem treulichen Fortpflanzen der Choralmelodien nahm man es also jener Zeit schon nicht genau. — Wie bezüglich der genannten Melodie Schmid der erste ist, der sie mittheilt, so finden sich auch bei ihm die ersten französischen Canzonen, eine Form, die später, rein für die Instrumental-Musik angewandt, einen wesentlichen Einfluss auf die Bildung der nachmaligen Orgelfuge äusserte.

Das Verhältniss zwischen Schmid und dem gleichzeitigen Ammerbach, wie es in dem oben gegebenen Beispiele sich kennzeichnet, bleibt überall dasselbe: Schmid ist der im Handwerk vorgeschrittene oberflächlichere und freigebigere Colorist. Das Unkraut, welches Ammerbach säete, steht bei ihm in Blüthe; bei Paix und Schmid jun. finden wir die Frucht!

*) Bei verschiedenen Orgeln, die aus jener Zeit stammen, z. B. bei der im Dom zu Stendal, ist das spätere Anfügen des Pedals sehr wohl zu erkennen. Es steht auf beiden Seiten hinter mit Pfeifen bemalter Leinwand.

**) Abgedr. in »Monatshefte für Musikgeschichte«. 1874.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

(Schluss.)

Emil Büchner, Op. 27. **Fünf Charakterstücke.** Leipzig, Kahnt. Nr. 1727 a—e. Pr. Mk. 3,50. Einzelpreise: Nr. 1. Impromptu Mk. 1. Nr. 2. Lied ohne Worte. Nr. 3. Mazurka. Nr. 4. Romanze à Mk. 0,75. Nr. 5. Walzer. Mk. 1,50.

Wir haben es hier mit Salonstücken zu thun, die man nicht schlecht, seicht nennen kann; sie sind mit dem Geschicke gemacht, welches tüchtigen Clavierspielern neuester Zeit eigen zu sein pflegt, die halb von Schumann, halb von Chopin ihren Ausgang nehmen. Oeffne ich ein solches Heft, so erschrecke ich zunächst über die Masse der Vortragsbezeichnungen; Beethoven hat in der ganzen Eroica nicht so viel Zeichen gesetzt, als wir in diesem einzigen Hefte vor uns sehen. Wie wimmelt das von *pp*, *ppp*, *ff*, *fff*, *una corda*, *cres.*, *più cres.*, *rall.*, *smorz.*, *pesante*, *marcato*, *morendo* etc. etc. Nicht drei Takte dürfen da in ruhigem Flusse gespielt werden — sollte man nicht meinen, es handle sich darum, Berge zu versetzen, Welten zu bewegen? Und für allen diesen Apparat reicht dann doch der Inhalt nicht aus. Es liegt im Allgemeinen die oft hervortretende Krankhaftigkeit Chopin'scher Gebilde ohne dessen Originalität in diesen Stücken; darum herrscht auch das *pp* und *ppp* so entschieden vor, — darum finden wir auch so massenhaft chromatische Schrittchen. Die erste Nummer hat mir als eine verhältnissmässig gesunde noch am besten gefallen.

Carl Piutti, Op. 8. **Drei Clavierstücke.** Leipzig, Kahnt. Nr. 1722. Pr. Mk. 2.

In diesen Stücken macht sich mehr Kraft des Ausdruckes und mehr Originalität bemerklich. Der anscheinend noch junge Componist wird sich, wie man zu sagen pflegt, etwas austoben müssen; er wird finden, dass auch ohne Quartolen und Quintolen, auch ohne öftere Einmischung eines einzelnen $^4/_4$-Taktes mitten unter die $^3/_4$-Takte, auch ohne alle möglichen Unbehaglichkeiten der Technik und gehäufte Vortragsbezeichnungen recht wohl das Alles sich sagen lässt, was er zu sagen hat. Die Stücke sind schwer, erregen aber Interesse. Die Verlagshandlung hat dieses wie das vorhergenannte Heft sehr schön ausgestattet.

Gustav Becht, Op. 5. **Stimmungsbilder.** Drei Klavierstücke. Leipzig, Begas. Nr. 30. Pr. Mk. 1.
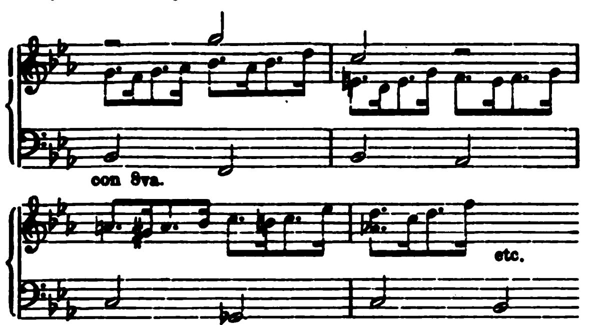
Die drei Stücke tragen die Einzeltitel: 1) Auf dem See. 2) Aus alter Zeit. 3) Im Mai. Sie treten nicht prätensiös auf und sind nicht ohne Charakter. Im ersten macht sich ein Uebergang à la Schubert von *Fis* nach *B* und zurück recht schön, da im Uebrigen die Modulation einfach ist. Im zweiten scheint mir der Zwischensatz, welcher von *B* nach *D* führt, eher etwas störend, nicht wegen der Modulation, sondern weil er nicht zum Uebrigen passt. Im dritten corrigire man Seite 6, Zeile 7, Takt 4, letztes Achtel muss *cis* statt *a* sein, und Z. 9, T. 2 fehlt das ♯ vor *a*. Uebrigens ist der Druck schön und correct.

Willem de Haan, [ohne Opuszahl] **Drei Albumblätter.** Creuznach, Gebr. Wolff. Nr. 24. Pr. Mk. 1,50.

Nr. 1. Marsch. Nr. 2. *Menuetto galante*. Nr. 3. Märchen. Das erste und dritte der Stücke machen mir den Eindruck

Digitized by Google

grosser Unbedeutendheit; das zweite hat allerdings eine gewisse altmodische Eleganz, die nicht übel wirkt. Ich weiss nicht, ob der Componist auf diese Stelle in Nr. 1 stolz ist:



ich finde sie in ihrer harmonischen Unklarheit recht unschön. — Das Heft ist deutlich und correct gedruckt.

Stephen Heller, Op. 135. **Zwei Intermezzi.** Leipzig u. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Nr. 727 a. b. I. Gmoll. II. Edur. à Mk. 2, 50. 1873.

Dass der Titel dieser sehr schön ausgestatteten Hefte mit der Jahreszahl geschmückt ist, beweist, dass Autor und Verleger der Meinung sind, dieselben würden auch dann noch gekauft werden, wenn sie nicht mehr als Neuigkeit gelten können. Wenigstens bezüglich des zweiten der Stücke theile ich diese Meinung vollkommen. Im ersten wirkt der lange Zeit ununterbrochen andauernde Mazurken-Rhythmus doch etwas ermüdend; das Thema ist auch nicht originell genug, und das Ganze klingt hin und wieder etwas gemacht, ohne die diesem Autor sonst eigene Frische. Das zweite ist dagegen ein Cabinetstück von Laune, Zierlichkeit und Eleganz, ein prächtiges Vortragsstück und doch nicht leer und virtuosenhaft. Für einen Spieler wie Ernst Lübeck, dem die Stücke gewidmet sind, sind sie leicht; andere ehrliche Leute können schon ein wenig daran klauben.

Hans Seeling, Nachgelassene Werke für Pianoforte, im Verlage von J. Rieter-Biedermann; nämlich:

Op. 15. **Drei Mazurkas.** V.-Nr. 711. Pr. Mk. 2. 1872.
Op. 16. **Fantasiestück.** V.-Nr. 712. Pr. Mk. 2. 1872.
Op. 17. **Scherzo.** V.-Nr. 713. Pr. Mk. 2. 1872.
Op. 18. **Rondo.** V.-Nr. 721. Pr. Mk. 2. 1873.
Op. 19. **Concert-Allegro.** V.-Nr. 722. Pr. Mk. 3. 1873.

Diese Stücke lassen bedauern, dass es dem Componisten nicht vergönnt war, länger zu schaffen, sich weiter zu entwickeln. Sie zeigen eine Eigenart und stehen auf dem Standpunkte modernen Clavierspiels. Letzteres freilich auch im schlimmen Sinne. Doch gerade hierin finde ich einen Fortschritt in den späteren Nummern. Die Mazurken und das Fantasiestück machen am meisten den Eindruck von Experimenten; es ist, als ob sich der Componist die Frage vorgelegt habe, was man wohl Alles diesem Instrumente zumuthen dürfe an seltsamen Zusammenklängen — z. B. *ces, cis, f* und *as* zugleich, und nicht etwa enharmonisch für *h, cis, eis, gis* —, an Häufung unbequem weiter Griffe u. dgl. Im Fantasiestücke haben wir zwei Seiten lang Folgendes: Die Rechte spielt im $^2/_4$-Takte vier Achtel Melodie mit je drei Sechzehnteln als Triole auf jedes Achtel; dazu die Linke zwei Viertel mit je drei Achteln als Triole — ein ähnliches Durcheinander ist bisher wohl kaum Chopin eingefallen — dabei muss die Linke zuweilen einen Sprung von zwei Octaven machen! Ueberhaupt scheint mir das Fantasiestück am meisten gesucht — die Mazurken haben mehr wirklich Originelles. Vom Scherzo an sind die Stücke natürlicher und das Concert-Allegro halte ich ganz entschieden für werth, in Concerten gespielt zu werden; es ist Feuer und Fluss darin. Sämmtliche Werke erfordern tüchtige Spieler, für solche sind sie aber sehr der Beachtung zu empfehlen. Op. 19 ist als »letztes« nachgelassenes Werk bezeichnet, ich kann dies nur beklagen. *W. O.*

Für den Harmonie-Unterricht.

Oskar Wermann, Sechzig signirte Choräle mit je zwei Bässen. Dresden, Adolph Brauer. Nr. 296. gr. Octav. Preis Mk. 1, 50.

W. O. Der Verfasser will dem Lehrer der Harmonie hiermit Stoff zu den Uebungen seiner Schüler liefern, um demselben das Dictiren während der Stunde zu ersparen. In den ersten 25 Nummern lehnt er sich an das weit verbreitete Lehrbuch der Harmonie von E. F. Richter an, während er in den Nummern 26 bis 60 Arbeiten von bekannten Meistern bietet. Das Nützliche des Unternehmens im Allgemeinen ist nur anzuerkennen; leider kann ich aber der Ausführung dieselbe Anerkennung nicht zollen. Nach meiner Meinung haben weder Autor noch Setzer und Corrector mit der nöthigen Sorgfalt gearbeitet. Der Autor giebt zu Vieles, was den Geschmack des Schülers verderben kann. Ich führe hier eine Anzahl bedenklicher Stellen an:

a) Nr. 5. B-dur.
Melodie: *c d b a.*
Bass: *f d c f.* (über *c*: 7, ♮)

b) Nr. 7. F-moll.
f ♮*e* *f.*
f g as des. (über *g*: 4 3; über *as*: 5)

c) Nr. 10. F-dur.
f a c.
d f g. (über *f*: 6; über *g*: 4 3)

d) Ebd.
d c b.
b d g. (über *d*: 7; über *g*: 7)

e) Nr. 13. G-moll.
b a g.
d d g. (über erstem *d*: 6; über zweitem *d*: 7 ♯)

f) Nr. 17. G-moll.
b c a a g.
b a c d g. (über *a*: 6 5; über *c*: 6 5; über *d*: ♯7)

g) Ebd.
b a.
e f. (über *e*: 7 ♭7)

h) Nr. 19. A-moll.
h h a.
d e a. (über *d*: 6 5; über *e*: 9 7 ♯)

a) In die Dominantseptime sprungweise zu gehen, ist für den Lernenden überhaupt nicht schicklich, im Chorale noch weniger als sonst, und kommt in der Sammlung sehr oft vor. b) Der nachschlagende übermässige Dreiklang erscheint mir sehr gesucht und unschön. c) Hier muss in dem Augenblicke, wo *a* nach *c* geht, ein anderes *a* nach *b* gehen, oder *d* sprungweise nach der Dissonanz *b*, wo Beides nicht schön ist. d) Auch die sogenannte durchgehende Septime kann man in so gewichtigem Auftreten wie hier nicht gut heissen; sie kommt in demselben Chorale auf der ersten und zweiten Taktnote und auch sonst oft vor. e) Es ist dies der Schluss einer Choralzeile; da die ganze Zeile in B-dur geht, so ist die Wendung nach G-moll vermittelst eines chromatischen Schrittes gezwungen; es hätte von Anfang diese Tonart sein sollen; der Verfasser behandelt aber seltsamer Weise den ganzen Choral von Anfang an in B-dur und muss ihn doch in G-moll schliessen. f) Die Dissonanz in dem Quintsextaccorde auf *c* erscheint hier weder durchgehend noch vorbereitet — das dürften selbst sehr freisinnige Theoretiker zu stark finden. g) Meint man hier nicht, man habe statt eines Chorales ein sentimentales Liebeslied vor sich? h) Die schneidende kleine None ist auch unschicklich für den Choral. Auch unter den beigegebenen Bearbeitungen von Hering, Umbreit, Vogler sind viele Stellen, die man dem Lernenden nicht als Muster hinstellen darf. Ich könnte obige Sammlung von Unschönheiten leicht verdreifachen. Der Autor wird mir antworten: Es hat sich hier ja nicht um Muster für Choralbearbei-

Digitized by Google

tung, sondern um Uebungsbeispiele für harmonische Studien gehandelt. Ich sage aber: erstens soll man den Choral nicht zu Sonderbarkeiten missbrauchen und zweitens sind die oben erwähnten Stellen meist so, wie sie überhaupt nicht geübt werden sollen. Will der fertige Componist so schreiben, so thue er es auf seine Verantwortung; der Schüler lerne es aber nicht. — Und nun komme ich zum Setzer: Seite 3, Notenzeile 8 muss das ♯ vor *d* einen Takt früher vor *f* stehen. S. 10, Z. 3 ist ein ♮ vor *d* und Z. 8 ein solches vor *c* vergessen; ebendaselbst fehlt im ganzen Chorale die Vorzeichnung am Schlüssel. S. 14, Z. 1 steht eine ganze Note *h* statt einer halben; Aehnliches kommt öfter vor. S. 16, Z. 4 fehlt die 6 über *c*. S. 17, Z. 11 muss die letzte Note nicht *fis* sondern *e* heissen. S. 18, Z. 10 muss die letzte Note nicht *c* sondern *e* heissen. S. 23 Nr. 34 fehlt wieder im ganzen Chorale die Vorzeichnung. S. 29, Z. 9 ist die drittletzte Note *e*, nicht *fis*. S. 31, Z. 7 müssen im dritten Takte statt einer Halben *d* zwei Viertel *d c* stehen. S. 36, Z. 3 fehlt ein ♯ vor *g*. Ebendaselbst Nr. 52 fehlt wieder im ganzen Chorale die Vorzeichnung — u. s. w. Dem Hefte ist ein Verzeichniss von vier und dreissig Druckfehlern beigelegt — die obigen sind sämmtlich nicht darunter! Nach diesem Allen kann ich als Resultat nur sagen: das Werkchen bedarf noch einer gründlichen Durchsicht und Ueberarbeitung, bevor es seinen Zweck erfüllen kann.

Münchener Musikbrief.

IV.

St. Ende Januar. Vor Beginn der Fastenconcertsaison möchte ich doch noch über den Schluss der Adventsaison berichten, welcher Einiges von Interesse bot.

So brachte allein die letzte Woche vor Weihnachten noch drei erwähnenswerthe Concerte. Das dritte der musikalischen Akademie am 16., das zweite des schwedischen Damenquartetts am 18. und das des Oratorienvereines am 21. Decbr.

An den beiden Endpunkten des Programmes für das dritte Abonnementconcert der musikalischen Akademie stand je eine Symphonie von J. Haydn und Schumann. Das Haydn'sche Symphonieorchester mit seiner Klarheit und Einfachheit, mit den urgesunden Weisen, welche es wiederzugeben hat, berührte ungemein wohlthuend und behaglich; es wurde die weniger bekannte heitere Symphonie »*La chasse*« gespielt. Die Aufführung war ein wenig nüchtern; ohne irgendwie »Effecthascherei« befürworten zu wollen, darf doch der Effect nicht ganz verloren gehen. Mit viel Feuer und Schwung wurde Schumann's reizvolle poetisch-phantasievolle vierte Symphonie in D-moll gespielt. Fräul. Radecke sang mit der ihr stets eigenen warmen und lebendigen Auffassung eine noch unbekannte Concertarie von Fr. Wüllner und vier Lieder von Brahms, welch letztere im grossen Concertsaale nicht so ganz am Platze sind. Leider waren, wie häufig, ihre hohen Töne etwas verschleiert. Fr. Wüllner's Arie, eine Jugendarbeit, besteht aus einem wirksamen, lebhaft dramatischen Recitative, einem gesangvollen Adagiosatze und einem feurigen Allegro, dessen Instrumentation allerdings so kräftig ausfiel, dass die Singstimme Mühe hat, durchzudringen. Den Löwenantheil am Applause des Abends errang unzweifelhaft Frau Sophie Menter-Popper mit Beethoven's Es dur-Clavierconcert und Liszt's Don Juan-Phantasie ohne Begleitung. Es war nicht blos die höchst ausgebildete Virtuosität, sondern wirkliches echtes Künstlerthum, welche aus diesen Vorträgen sprachen. Ihr Spiel hatte allerdings einen mehr männlichen als weiblichen Charakter, aber es war jedenfalls sehr genial und beim Beethovenconcerte ganz von der hohen Bedeutung des Werkes getragen. Bedauerlicher Weise schädigte die zwischen Flügel und Orchester bestehende Missstimmung einige zartere Partien erheblich.

Das zweite Concert des schwedischen Damenquartettes, welches unter Mitwirkung respectabler hiesiger Kräfte stattfand, war gering besucht. Doch gewährten die »schwedischen Nachtigallen« das zweite Mal mehr Genuss als in ihrem ersten Concerte, weil man diesmal ganz in der Nähe stehen und allen Nüancen des wirklich zauberischen Vortrages genauer folgen konnte.

Der Oratorienverein führte am 21. December das sehr interessante, bilderreiche und wenig bekannte Oratorium G. F. Händel's »*L'Allegro, il pensieroso ed il moderato*« auf, in welchem der Meister, an oft kaum merkbarem Faden aneinandergereiht, in der genialsten Weise verschiedene Scenen der Natur und des Lebens mit ebenso einfachen als wahren und ergreifenden Tönen schildert. Für den Chor ist in diesem Werke die Aufgabe zwar kleiner aber nicht minder dankbar als in anderen; sie fand eine sehr glückliche und wirkungsvolle Lösung. Dem Orchesterparte lag die im Druck erschienene Bearbeitung von Rob. Franz zu Grunde. Was viele Vereine und Dirigenten von Aufführungen dieses wohl auch ein »grosses Publikum« fesselnden Werkes abhalten mag, dürften dessen zum Theil sehr schwierige Solopartien sein. Gerade mit der Besetzung dieser war der Oratorienverein diesmal sehr glücklich. Frau Brulliot, die Gattin des kgl. Opernregisseurs, erwies sich als eine nach jeder Richtung durchgebildete, verständnissvolle Sängerin für hohe Sopranpartien, welche in der »Nachtigall-Arie« geradezu virtuos mit der Flöte duettirte. Ihre Schülerin, Frl. Gottlieb, sang einige Soprannummern gleichfalls so warm und anmuthig, dass sie bei ihrem klangvollen, bildungsfähigen Organe zu schönen Hoffnungen berechtigt. Herr Gum, unser neuester Operntenor, muss sich erst noch mit Händel'scher Musik etwas vertrauter machen, wiewohl er die Feuerprobe hiermit im Ganzen gut bestand. Sehr gut und glücklich disponirt waren Alt und Bass, Fräul. Schmidtlein und Herr Niklitschek, so dass die Bekanntschaft mit dem Werke eine wirklich sehr genussreiche war.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Leipzig, 20. Februar.

Anton Rubinstein's Concert am 15. Februar fand vor einem in allen seinen Theilen gefüllten Saale statt und gestaltete sich zu einer wahren Rubinsteinfeier, so begeistert äusserte sich das Publikum nach jeder Gabe des genialen Künstlers. Gleich das Clavierconcert zeigte uns denselben wieder als einen vom Geiste Beethoven's durchdrungenen Heros des Pianofortes; namentlich war es hier der langsame Mittelsatz, welcher uns — so eigenartig, so neu, so wundersam sprechend — in seinem tragischen Stimmungsausdruck an den Mittelsatz in Beethoven's G dur-Concert erinnerte. In den übrigen Pianofortepiècen dagegen gab sich der Componist wieder mehr von einer freundlich gefälligen Seite. Das Hauptinteresse der Musiker wandte sich jedoch Rubinstein's neuer Symphonie (dramatique) zu. Werden sie Alle »schön« (in des Wortes engerer Bedeutung) gefunden haben? Wir glauben es nicht! Denn für Manche wird dieselbe vielleicht durchschnittlich zu tosend und düster gewesen sein. Bedeutend dagegen müssen sie sie Alle befunden haben, wie wäre es sonst möglich gewesen, dass sich sämmtliche Laien und Musiker verschiedenster musikalischer Confessionen, wenn wir so sagen sollen, in einen grossen Beifallssturm vereinigen konnten? Lassen wir alle Standpunktsstreitigkeiten bei Seite, so müssen wir bekennen, dass wir anfänglich allerdings auch zu den Ersteren gehörten, gestehen aber, dass wir uns dessenungeachtet mit dem ganzen Werke schon nach der zweiten Probe aufs engste befreundeten, wohl wissend, dass man mit Flötengesäusel kein Schlachtgetümmel schildern kann, — und der Componist hat in dem ersten und letzten Satze seiner Symphonie eben zwei Acte einer wilden Tragödie (viel-

Digitized by Google

leicht eine Art Richard III.?) in Tönen, keine Feenmusiken schaffen wollen. Das Scherzo dagegen mit seinem rhythmisch überaus charakteristisch gearteten Trio, sowie das Adagio, dürften nicht allein ungetheilte, sondern auch allgemein nachhaltige Sympathien hervorgerufen haben. Die ganz immensen Schwierigkeiten dieser Symphonie wurden unter der meisterhaften, klaren und sicheren Direction des Componisten nach zwei nur kurzen Proben von unserem vorzüglichen Orchester, wenn auch nicht in ganz makelloser, so doch in mehr als anerkennungswerther Weise überwunden.

Neben Anton Rubinstein sich noch als Pianist zu behaupten, ist eine schwierige Aufgabe. Eine solche fiel Herrn Edmund Neupert aus Christiania im neunten Euterpe- und Herrn Theodor Ratzenberger aus Düsseldorf im siebzehnten Gewandhausconcerte (16. und 18. Februar) zu. Herr Neupert spielte mit der Hand und dem Geschmacke eines feingebildeten Salonspielers Edvard Grieg's geistvoll angelegtes, scandinavisch gefärbtes, nur etwas zu sehr mit Messing überladenes Clavierconcert und mehrere Concertetüden eigener Composition, in denen er sich auch als schaffender Künstler vortheilhaft einführte. Herr Ratzenberger trug Beethoven's Esdur-Concert, sowie eine Liszt'sche Transcription eines Liedes von Lassen, ferner Walzer (Cis-moll) von Chopin und Rhapsodie hongroise von Liszt vor. Wie uns mitgetheilt wurde, hatte genannter Herr durch eine starke Indisposition zu leiden, was sich auch durch mehrfache Unfälle in seinen Vorträgen bemerklich machte. Auch die Sängerin des Abends, Fräul. Malten, königl. sächs. Hofopernsängerin, welche eine Arie aus Schumann's Oper »Genovefa« und zwei Lieder von Rob. Franz und Ludwig Hartmann sang, vermochte keine nachhaltigeren Sympathien zu erwecken. Als Orchesterwerke des neunten Euterpeconcertes sind zu nennen: Zwei Sätze der unvollendeten Symphonie in H-moll von Fr. Schubert a) *Allegro moderato*, b) *Andante con moto*. Symphonie Nr. 7 (A-dur) von L. van Beethoven und die schon von einer Aufführung in einem der Gewandhausconcerte her bekannte Märchen-Ouvertüre »Aladdin« von C. F. E. Hornemann. Im siebzehnten Gewandhausconcerte gelangten ausser den vorgenannten Solonummern noch die Ouvertüren zu »Genovefa« von Rob. Schumann und zu »Euryanthe« von C. M. v. Weber, sowie eine neue Serenade (Nr. 2, D-dur) für Orchester von S. Jadassohn (unter Direction des Componisten) zu Gehör. Letztere ist in der üblichen viersätzigen symphonischen Form gehalten, und gewinnt namentlich durch ihren klaren Bau und das Gefällige, dabei Nicht-Gewöhnliche ihres Inhaltes. Unseres Bedünkens ist in diesem neuesten Opus Jadassohn's der melodische Erguss spontaner und die Ineinanderfügung der einzelnen Gedanken organischer, als in den früheren Orchesterwerken dieses Componisten, sodass dasselbe schon seiner geringen Ausführungsschwierigkeit halber hauptsächlich für mittlere Concertinstitute eine willkommene Gabe sein dürfte.

Endlich enthusiasmirte Herr Anton Rubinstein in einem zweiten Concerte (Freitag den 19. Februar) noch einmal das Leipziger Publikum und zwar durch den Vortrag auserlesener Claviercompositionen von Joh. Seb. Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann und Chopin, welchem Referent beizuwohnen leider durch Krankheit verhindert war.

✱ **Hamburg.** Der eifrige unermüdliche Kapellmeister Laube ruhte nicht eher, als bis er uns, was neulich in seinem vierten Symphonie-Concerte geschah, die neue sechste Symphonie. Joachim Raff's zu Gehör gebracht hatte. Im vorigen Jahre war Laube auch der erste, der die fünfte »Lenore« betitelte Symphonie des genannten Componisten in Hamburg aufführte. Das Werk hatte damals einen so durchschlagenden Erfolg, dass es auf allseitiges Verlangen im nächsten Concerte wiederholt werden musste. Ein solcher ist leider dem diesmal gehörten Tonwerke nicht nachzusagen; so freudigen Beifall die Lenoren-Symphonie in uns erweckte, so spärliche Anregung bot uns die neugehörte. Raff hat dieselbe mit einem Motto »Gelebt, gestrebt, Gelitten, gestritten, Gestorben, umworben«, versehen, welches anzudeuten scheint, dass er recht viel uns mitzutheilen und zu klagen hat; dem ist aber nicht so. Die hohe Opuszahl des Componisten, welcher in jüngeren Jahren viel zu verschwenderisch mit seinem Talente umging, lastet schwer auf dem Werke; Raff zeigt sich recht ausgeschrieben. Gleich der erste Satz geht ziemlich bedeutungslos an uns vorüber. Ein wilder Tanz, dem ungarischen Czardás sehr ähnlich, bildet den zweiten; dieser ist sehr effectvoll an und für sich betrachtet, scheint es uns aber ästhetisch nicht ganz gerechtfertigt. Plötzlich erschallt ein fein instrumentirter, doch recht langer Trauermarsch, wir sind wohl bei dem »gestorben« des Mottos angelangt. Es bleibt noch »umworben« übrig; dieses wird in einem ziemlich phrasenhaften Allegro-Schlusssatze geschildert. Möchte der Componist doch nicht wieder so ganz ohne den Funken der Begeisterung mit der Routine allein arbeiten! Die Ausführung war übrigens bis auf Unreinheiten in den ersten Violinen und zu harte Behandlung der Pauken, die auch in anderen Werken auffiel, eine befriedigende. (H. N.)

✱ **Kiel.** (Musikfest im Juni.) Mit Bezug auf unsere frühere Notiz über diesen Gegenstand bemerken wir, dass von den verschiedenen in Frage gekommenen Persönlichkeiten Herr Prof. Joachim (seit Anfang d. M. in England concertirend) zum Dirigenten gewählt ist. Ein Bericht darüber an die »Hamb. Nachrichten« setzt hinzu: „Der geschäftsführende Ausschuss hat sich dadurch auf den, dieser interessanten Frage gebührenden objectiven Standpunkt gestellt, der unbeirrt von sonst gewiss empfehlenswerthen Rücksichten dies oberste Gewicht in die rein künstlerische Beurtheilung der Sache legt." Soll damit gesagt sein, dass man den anscheinend Passendsten gewählt habe, so liesse sich das wohl etwas einfacher ausdrücken. Was uns besonders interessant scheint, ist der Zusatz: „Inzwischen hat nicht nur der Herr Cultusminister den Präsidenten des Ausschusses, Herrn Bitter, davon in Kenntniss gesetzt, dass er zu den Kosten dieses Festes einen Zuschuss von 1000 Thlr. bewilligt habe, sondern es sind auch die Zeichnungen zu dem Garantiefonds, obschon sie nur in den engsten Kreisen angeregt worden sind, so zahlreich erfolgt, dass die ursprünglich auf 6000 Mark berechnete Höhe dieses Fonds bereits sehr erheblich überschritten ist." Wir erinnern uns nicht, dass von Seiten des preuss. Cultusministers schon sonstigen Musikfesten eine Subvention gewährt ist. Bei Turner- und Männergesangfesten hat man von Oben und Unten freilich auf alle mögliche Weise Beihülfe gebracht; aber Feierlichkeiten, welche lediglich die Kunst zum Gegenstande haben, sind bisher gewöhnlich leer ausgegangen. Soll darin jetzt eine andere Politik beobachtet werden, so halten wir dieses für höchst erfreulich, denn die betreffende Kunst erhält dadurch eine Aufmunterung, welche ihr bisher gefehlt hat, und unser Volk wird nach und nach lernen, die Sommerfestlichkeiten noch in etwas Anderem zu suchen, als im blinden Lärm und in leeren Aufzügen. Das Kieler Musikfest wird Ende Juni stattfinden.

✱ **London.** Der Alexandra-Palast, Rivale des Krystall-Palastes zu Sydenham, der im Norden Londons zu Muswell-Hill belegen und vor ungefähr zwei Jahren durch Feuer zerstört worden, wird binnen Kurzem wieder eröffnet werden. Der Hofpoet Tennyson soll mit der Verfassung einer Gelegenheits-Ode beschäftigt sein, die von einem englischen Componisten in Musik gesetzt werden soll. Wer dies sein dürfte, ist noch Geheimniss. Wahrscheinlich aber wird es Herr Macfarren sein, den man auch zum Nachfolger des Sir Sterndale Bennett als Chef der britischen Musikakademie bezeichnet. Herr Macfarren ist schon seit Jahren fast gänzlich erblindet und übrigens ein Musiker, der sich längst erschöpft hat. Er verdient Mitleid und Unterstützung, aber nicht Beförderung. Die blosse Möglichkeit, dass ein solcher Invalide in erster Reihe zu der genannten Stelle vorgeschlagen werden kann, bestätigt mehr als alles andere unsere Bemerkung in Nr. 7 Sp. 110, dass den Engländern für ihre guten und zum Theil äusserlich grossartig angelegten Institute vor allen Dingen die musikalischen Persönlichkeiten fehlen. (Nach neueren Berichten hat G. A. Macfarren die Stelle bereits erhalten. Hätte man ihm das Einkommen derselben als Pension ausgesetzt, so wäre dies würdiger gewesen und wir würden uns gefreut haben.)

✱ Der in Paris lebende deutsche Musiker Berthold Damcke ist daselbst am 15. Febr. gestorben. Er war dort mehr eingebürgert als die meisten seiner Landsleute (seine Frau ist mit dem Violoncellisten Servais verschwägert) und es gelang ihm sogar, von einer kunstliebenden französischen Dame, Fräulein Pelletan, die Mittel zu erhalten für eine Ausgabe von Gluck's Werken. Damcke hat bisher nur zwei Bände von dieser Edition veröffentlicht, man hört aber, dass Gevaërt, der Nachfolger von Fétis in der Direction des Brüsseler Conservatoriums, das Werk fortsetzen wird. Eine Gesammtausgabe dürfte aber dabei nur in beschränktem Maasse zu Stande kommen, denn den umfangreichsten Theil von Gluck's Werken, seine früheren italienischen Opern, wird man schwerlich in diese Sammlung aufnehmen.


Digitized by Google

ANZEIGER.

[39]

Bekanntmachung.

Königliche academische Hochschule f. Musik zu Berlin.

Abtheilung für ausübende Tonkunst.

Zu **Ostern** d. J. können in diese Anstalt, welche die höhere Ausbildung im Solo- und Chor-Gesang und im Solo- und Zusammenspiel der Orchester- (Streich- und Blas-) Instrumente, des Claviers und der Orgel bezweckt, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Die Bedingungen zur Aufnahme sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Secretariate käuflich zu haben ist, auch gegen Einsendung von 23 Pf. in Marken per Kreuzband übersandt wird.

Die Anmeldungen sind schriftlich und portofrei unter Beifügung der im § 7 des Prospects angegebenen nöthigen Nachweise bis spätestens am Tage vor der **Aufnahmeprüfung**, welche am **5. April d. J.**, Morgens 9 Uhr, stattfindet, an das Secretariat der Anstalt (Berlin N. W., Königsplatz Nr. 1) zu richten.

Die Prüfung derer, welche sich zur Aufnahme in die Chorschule oder in den Chor, in welchen der Eintritt nur zu Ostern gestattet ist, schriftlich angemeldet haben, wird am **8. April** Nachmittags 4 Uhr, abgehalten.

Eine besondere Zustellung erfolgt auf die Anmeldungen nicht, sondern die Aspiranten haben sich ohne Weiteres zu den Aufnahmeprüfungen einzufinden.

Berlin im Februar 1875.

Der Director der Abtheilung.
Professor **Joseph Joachim.**

---

[40] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

A. Klengel, Canons et Fugues pour Piano, dans tous les tons majeurs et mineurs. En deux Parties. Pr. à M. 15.

Dieses Werk, welches nach J. S. Bach's Wohltemperirtem Klavier wohl unbestritten die erste Stelle in dem betreffenden musikalischen Gebiete einnimmt, sollte in keines ernsten Musikers Bibliothek fehlen und wird hierdurch als ein Studienwerk ersten Ranges wiederholt empfohlen.

---

[41] Bei **A. Sorge** in Osterode am Harz ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

F. A. Schulz,

Geeignete Vorspiele f. d. Orgel, zum Vortrage v. d. Gesange des Gottesdienstes und nach der Predigt, für angehende Organisten und Freunde des Orgelspiels. Op. 135.
Geheftet 10 Sgr. (1 Mark).

---

[42] In meinem Verlage erschien:

AVE MARIA
und
PATER NOSTER
für
gemischten Chor a capella
componirt
von
A. WINTERBERGER.
Op. 21.

Partitur und Stimmen **M. 1. 40 Pf.** — Stimmen einzeln **à 20 Pf.**

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[43] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Die hohe Schule des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts zum Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig und zum öffentlichen Vortrag für Violine und Pianoforte bearbeitet und herausgegeben von F. David. Nr. 1—20. 2 Bände. Pr. netto M. 24.

Diese Sammlung bietet eine reiche Auswahl aus dem reichen Schatze der trefflichen Violinwerke älterer Zeit, veranstaltet von einem der ersten Geiger und besten Kenner dieses Faches und von ihm mit passender Klavierbegleitung versehen. Die Stücke sind sämmtlich vorzügliche, ja unentbehrliche Studien für vorgerückte Geiger, mehrere derselben zugleich höchst wirksame Vortragsstücke.

---

[44] In meinem Verlage sind erschienen:

Fünf Lieder
für
eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
und Herrn Eugen Gura in Freundschaft und Verehrung gewidmet
von
Franz von Holstein.
Op. 33.
Preis 3 Mark.

Nr. 1. Zur Mandoline: »Schüchtern bricht das nächt'ge Schweigen«, von A. Schöll. Nr. 2. Trennung: »Wild saust der Winter durch die Nacht«, von W. Osterwald. Nr. 3. Abends: »Leise sinkt auf Berg und Thal«, von J. Altmann. Nr. 4. Wandergrüsse: »Gott grüss' dich, ruft die Lerche«, von J. Altmann. Nr. 5. Auf Ponte Molle: »Ponte Molle, du treffliche Bruck«, aus J. W. Scheffel's Trompeter von Säkkingen.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[45] **Verlag von ED. BOTE & G. BOCK.**
Königliche Hofmusikhandlung.
Berlin. Leipzigerstr. 37 und Unter den Linden 27.

Bibliothek moderner Opern

in vollständigen Auszügen für Gesang und Pianoforte und für Pianoforte allein.

		M.
Nicolai.	Die lustigen Weiber von Windsor mit Text	6
——	do. do. ohne Text	3
Gounod.	Margarethe mit Text	12
——	do. ohne Text	5
Offenbach.	Orpheus in der Unterwelt mit Text	6
——	do. do. ohne Text	3
Meyerbeer.	Die Afrikanerin mit Text	24
Offenbach.	Die schöne Helena mit Text	12
——	do. ohne Text	5
——	Die Grossherzogin von Gerolstein mit Text	12
——	do. do. ohne Text	5
——	Blaubart mit Text	12
——	do. ohne Text	5
——	Pariser Leben mit Text	12
——	do. ohne Text	5
——	Die Prinzessin von Trapezunt mit Text	12
——	do. do. ohne Text	5
Maillart.	Das Glöckchen des Eremiten mit Text	8
Lecocq.	Mamsell Angot mit Text	15
——	do. ohne Text	9
Flotow.	Sein Schatten mit Text	12
——	do. ohne Text	6
Bazin.	Die Reise nach China mit Text	12

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. März 1875. **Nr. 10.** X. Jahrgang.

Edda, Oper von Reinthaler.

Edda, grosse Oper in vier Acten von Emil Hopffer, Musik von Carl Reinthaler, zuerst aufgeführt in Bremen am 22. Februar.

Der Componist des »Jephtha«, dessen Name in der musikalischen Welt längst bekannt und dessen Ruf gesichert ist, trat am 22. Februar zum ersten Male mit einem Opernwerke an die Oeffentlichkeit, dem man hier mit grösster Spannung entgegensah. Eine gewisse Neugier, wie Reinthaler sich den nothwendigen Anforderungen der Bühne angepasst habe, und die oft gemachte Erfahrung, dass ein Meister in der Beherrschung des Oratorienstils und der symphonischen Form an der gefährlichen Klippe der theatralischen Wirkung scheitert, erhöhte, ganz abgesehen von den localen Interessen, die Erwartung, die, wie von vorn herein constatirt werden soll, nicht nur befriedigt, sondern glänzend übertroffen wurde. Die Eigenart des Componisten, der sich mit Bruch, v. Holstein und Anderen selbständige Bahnen geschaffen hat, fand in dem Stoff, der ein Stück friesischer Geschichte aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges behandelt, adaequates Material. Das bis zum völligen Verschwinden der Form und in den Nachfolgern Wagner's zu vagem Undulismus verfliessende »Allsehnen« ist seiner Natur fremd und die Speculationen der pessimistischen Philosophie und das indische Nirwana, das in Wagner's letzten Werken oft sehr böse spukt, liegen ihm eben so fern, wie die Verherrlichung der nervösen, erschlaffenden und bis zum Wahnwitz gesteigerten sinnlichen Liebe. Kraft und Energie, eine unantastbare Gesundheit des Empfindens charakterisiren ihn am besten, wichtige Bühnenfactoren, zu denen sich eine ernste Innigkeit und Anmuth wohlthuend gesellt. Eher schwer und breit als flüchtig und fliessend beherrscht sein musikalisches Naturell jeden Zug der Leidenschaften und der Handlung des Stoffes, der von einem der begabtesten neueren österreichischen Dichter entlehnt, von Emil Hopffer nicht ungeschickt für die Anforderungen der Oper verarbeitet ist. Fehlerlos ist der Text keineswegs, aber bei dem Mangel an guten Büchern wird der Componist dem Dichter noch immer dankbar gewesen sein. Jedenfalls hat Hopffer, der schon Shakespeare's »Wintermärchen« für Max Bruch zur »Hermione« umwandelte, die Bühnenprobe damit bestanden und bewiesen, dass er sich auf das theatralisch Brauchbare recht wohl versteht.

Die Handlung ist kurz diese: Der Oberst von Carpezan, ein ehrgeiziger Emporkömmling, den das Kriegsglück begünstigt, dringt mit seinen Freischaaren in Ostfriesland ein. Die freudige Weihe eines Hochzeitsfestes, welches die Oper einleitet, wird von den Trommeln und Pfeifen der Herannahenden unterbrochen, die Männer rüsten sich zum Kampf, werden aber nach kurzem Handgemenge geschlagen und räumen dem Sieger das Feld. Um seine Triumphe zu theilen, hat Carpezan nach langer Trennung seine Gattin, Edda, Freifrau von Wildau, zu sich beschieden, wie sie selbst nicht ahnend, dass diese ein friesisches Bauernkind ist, die Tochter der von Allen gemiedenen, unglücklichen Ersabe, der Schwester des Rathmanns Allmers. Edda, welche Anfangs die Mutter mit Entsetzen von sich stösst und der Kunde von ihrer Abkunft keinen Glauben schenkt, wendet endlich, als Carpezan ihre Bitten, Friesland mit ihr zu verlassen, hart zurückweist, durch das Freiheitslied der Friesen an ihre erste Kindheit erinnert, ihr Herz dem Vaterland und der Mutter jauchzend zu, und als die Friesen unter den heiligen Eichen Rath halten, wie ihre Freiheit wiederzugewinnen sei, und Alle muthlos verzagen, da tritt sie mitten in den Ring, bekennt sich vor Allen zu ihrem Volke, facht den gesunkenen Muth zur Flamme an und führt die Neubegeisterten selbst in den Kampf. Aber der errungene Sieg macht sie nicht froh, da er sie von ihrem noch immer geliebten Gatten dauernd geschieden hat, und als Carpezan gefesselt gebracht und zum Tode verurtheilt wird und ihre beredten Bitten um das Leben des Gefangenen ungehört verhallen, tritt sie an die Seite des einst so stolzen Mannes und fest entschlossen, ihn zu retten, stürzt sie den Soldaten zu, um mit ihrer Hülfe den Gatten und Führer zu befreien. Aber auf dem Wege erreicht sie die mörderische Kugel der Soldaten, die in ihr nur die Feindin sehen, und an Carpezan's Seite stirbt sie.

Man sieht, dass es an Contrasten nicht fehlt; leidenschaftliche Conflicte und Steigerungen in Fülle bieten der Composition ein dankbares Feld, und gerade in den dramatischen Höhepunkten steht auch die Musik auf ihrer höchsten Höhe. Die Ouvertüre ist nicht das Beste des Ganzen, weder was die Structur, noch die Instrumentation anbetrifft; in der üblichen Art durch das Motiv des geistigen Mittelpunkts der Oper, hier des Friesenlieds, eingeleitet, giebt sie im Allegrosatz zwei unvermittelt neben einander stehende Themata, deren erstes, von eigenthümlich unruhig-ahnungsvollem Reiz, gleichwohl die Localfarbe vorzüglich trifft, so schwer und beängstigend wie die drückende Luft jener Gegenden und der Volkscharakter. Eine gefällige, aber nicht bedeutende Introduction (Hochzeits-Chor), ein Cantando-Recitativ des Rathmanns (Bass), in dem der Componist wie überhaupt in der Behandlung des Einzelgesangs auf entschieden Wagner'schen Spuren einhergeht, die erste dramatische Bewegung mit dem Auftreten der geächteten Ersabe, die Meldung vom Herannahen des Feindes,

Digitized by Google

das Alles sind tüchtige, aber nicht wesentlich eindringende Nummern; erst mit dem Auftreten Carpezan's und der Edda, einem prächtigen Ensemble und dem darauf folgenden Duett der beiden Gatten wurde ein entscheidender Trumpf ausgespielt. Von nun an steigerte sich der Beifall von Scene zu Scene, bis er nach dem mächtigen Finale des dritten Actes (Edda und die Friesen) seinen Gipfelpunkt erreichte. Die kernige Kraft der Männerchöre, der hinreissende Mahnruf der Edda »Ergreifet die Waffen« kann überall des durchschlagendsten Erfolges sicher sein, auch wenn die Titelrolle keine so glänzende Repräsentantin wie hier in Frl. Wilde findet. Der dritte Act ist entschieden das Beste der Oper und wäre das Finale auch nicht, so würde schon die voraufgehende Erzählung der Ersabe von ihrem unglücklichen Schicksal ihm den Triumph sichern; es war kein leichtes künstlerisches Problem, diese lange Erzählung anstatt recitativisch, im Balladentone, der vorzüglich getroffen ist, durchzuführen. — Der vierte Act steht nicht auf der Höhe der vorigen und daran trägt der Textdichter die grösste Schuld; doch konnte er nicht mehr schaden, und so war Alles in Allem die Aufnahme des Werkes eine überaus glänzende, die eine baldige Verbreitung desselben über die grösseren deutschen Bühnen verbürgen dürfte. Die Instrumentation ist vortrefflich und von sorgfältigster Durchführung, glänzend und nur selten zu massig, die Behandlung der Ensemblesätze und des Chorgesangs, der in der »Edda« einmal wieder zu seinem Rechte kommt, tadellos und, wo es sein muss, von wuchtiger Kraft. Für die Tüchtigkeit der musikalischen Factur bürgte Reinthaler's Name von vorn herein.
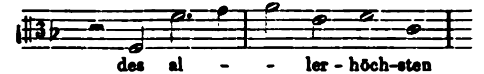
Bremen, 25. Febr. *H. A. B.*

Ad aequales.

In Nr. 4 der Allgemeinen Musikalischen Zeitung wird in dem Berichte über die Weihnachts-Aufführung der Breslauer Singakademie ein Bedenken dagegen erhoben, dass ich in der zweiten Strophe des Schröter'schen Weihnachtsliedes »Hört zu und seid getrost nun«, bei der der Componist besonders vorschriebe »*secunda pars ad aequales*«, den zweiten Alt von Tenoristen habe singen lassen. Diese Stimme sei dadurch ungebührlich hervorgetreten, und da das Lied überdies um einen halben Ton höher gesungen worden, als es notirt sei, somit die Partie den Umfang von klein *fis* bis eingestrichen *ais* verlange, so hätte sie wohl vom Alt ausgeführt werden können.

Ich würde auf dieses an sich unbedeutend erscheinende Bedenken gar nicht zurückgekommen sein, wenn ich nicht glaubte, dass dieser Fall zu einigen Betrachtungen allgemeineren Interesses Veranlassung böte.

Der Herr Berichterstatter scheint vergessen zu haben, dass in früherer Zeit, jedenfalls aber noch zu den Tagen Leonh. Schröter's die Altstimmen nicht von Frauen, sondern entweder von Männern oder von Knaben gesungen wurden,*) ein Gebrauch, der sich bekanntlich noch bis in die Händel'sche Zeit verstieg.**) Füge ich noch hinzu, dass in alten Vocalwerken die Tenorstimme sehr häufig im Altschlüssel geschrieben ist, so glaube ich damit meine Berechtigung, jene zweite Altstimme Tenoristen zu überweisen, hinlänglich dargethan zu haben. Weit eher könnte man fragen, warum ich nicht auch für die erste Altstimme Tenoristen verwandte. Hiervon liegt der Grund eben in dem verschiedenen Umfange der beiden Altstimmen. Die erste bewegt sich nämlich zwischen *a* und $\bar{a}$ und schlägt nur einmal das tiefe *f* an in dieser Stelle:



Die zweite dagegen bewegt sich zwischen *f* und $\bar{f}$ und übersteigt diesen Umfang nur einmal an der Stelle, wo sie die eben mitgetheilte Melodie der ersten zu imitiren hat. Die Transposition um einen halben Ton höher geschah im Interesse der Frauenstimmen.*) Da ich nun den Tenoristen vorgeschrieben hatte, die höchsten Töne zu falsettiren und überdies nur acht erste Tenöre (gegen 30—40 Altstimmen) aufgestellt hatte, so muss ich bestreiten, dass die Tenorstimme sich »ungebührlich« geltend gemacht habe.

Jeder, der sich mit Aufführungen alter Chorwerke befasst, wird gefunden haben, dass der erwähnte Charakter der alten Altstimmen ihre Besetzung mit unseren modernen Chormitteln ganz ausserordentlich erschwert. Für die Frauenstimmen liegen sie gemeiniglich zu tief, für die Tenorstimmen zu hoch. Oft wird man sich nicht anders zu helfen wissen, als durch Transposition des ganzen Stückes bis zu einer Terz höher oder tiefer. Diese Schwierigkeit steigert sich noch bei jenen Chorsätzen, die von den alten Meistern mit der Bezeichnung »*ad aequales*« oder (was dasselbe ist) »*paribus vocibus*« versehen sind. Man wird hier oft nicht umhin können, in den für hohe Stimmen componirten Sätzen die tiefsten von Tenören, in den für tiefe Stimmen verfassten die höchste von Frauen-Altstimmen singen zu lassen.

Gewöhnlich erklärt man die Bezeichnung »*ad aequales*« oder »*paribus vocibus*«**) so: die betreffenden Stücke seien entweder nur von Frauenstimmen oder ausschliesslich von Männerstimmen auszuführen. Aber schon aus unserer obigen Bemerkung, wonach Frauenstimmen in früherer Zeit überall nicht verwendet wurden, geht hervor, dass diese Erklärung für unsere Zeit keine Geltung haben könne; auch dann, wenn wir statt der Frauen- Knabenstimmen setzen, kann jene Definition nicht aufrecht gehalten werden. Um nur ein Beispiel anzuführen, so findet sich unter den (gleich näher zu bezeichnenden) Motetten Palestrina's eine für drei Mezzo-Sopran- (Alt-) und eine Tenor-Stimme. Die Rücksicht auf die Besetzung der Stimmen scheint also für die Bezeichnung *ad aequales* nicht maassgebend gewesen zu sein, und wir werden uns also schon nach einer anderen Erklärung umsehen müssen.

Eine ganz klare und sichere Auskunft hierüber scheinen mir die in den »Denkmälern der Tonkunst« von Heinr. Bellermann herausgegebenen vierstimmigen Motetten von Palestrina zu gewähren. Das zweite Buch derselben trägt nämlich folgenden Titel: »*Motetta quatuor vocibus partim plena voce partim paribus vocibus*« etc. Die Motetten »*plena voce*« sind hier also andern »*paribus vocibus*« gegenübergestellt, und

[*) Man könnte wohl sagen: fast nur von Männern gesungen wurden. Knaben für den Alt zu verwenden, muss sehr selten gewesen sein; ich würde in Verlegenheit kommen, wenn ich ein Beispiel anführen sollte. *Chr.*]

**) So ist der Anfang des ersten Chores im »Messias« offenbar auf Männerstimmen berechnet; Frauenstimmen bleiben hier ganz wirkungslos.

Vor nicht langer Zeit kam mir eine zu Paris gedruckte Partitur der neunten Symphonie von Beethoven zu Gesicht, in welcher die Altstimme um eine Octave höher, als im Original, notirt war, doch so, dass alle Stellen, welche sich dem Klange nach in die zweigestrichene Octave versteigen, wiederum um eine Octave tiefer gelegt waren. Ob man nun noch heutzutage in Frankreich an dem Gebrauch festhält, den Alt von Männerstimmen singen zu lassen, oder nur die Art der Notation (entsprechend der heutigen Sitte, die Tenorstimme im Violinschlüssel zu notiren) aus früherer Zeit beibehalten hat, vermag ich nicht anzugeben. [Alt-Tenore finden sich in Frankreich noch jetzt sehr häufig, wie auch in England. Die erste Oratorienaufführung in England, in welcher Frauen mitwirkten, veranstaltete Th. Arne 1773; die alte Händel'sche Gesellschaft blieb aber auch dann noch lange Zeit bei der früheren Weise. *Chr.*]

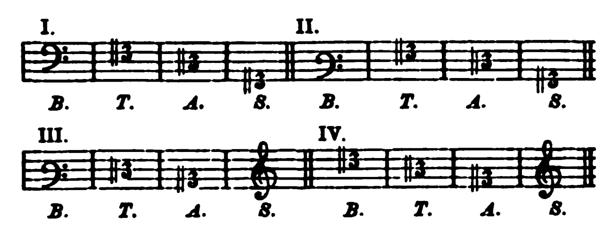
*) Auch die Alten wählten bei der Ausführung ihrer Sätze die Tonhöhe je nach Umständen bald höher, bald tiefer.

**) Merkwürdigerweise sind diese *termini technici* in den musikalischen Conversationslexikons nicht zu finden.

Digitized by Google
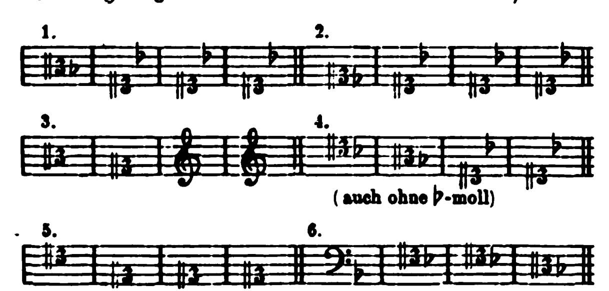
es ist offenbar, dass unter jenen solche Motetten zu verstehen sind, in denen alle vier Stimmgattungen vertreten (die also vollstimmig) sind, unter diesen dagegen solche, in denen von den vier Stimmgattungen einzelne fehlen, dafür aber zwei oder mehrere gleiche Stimmen gesetzt sind.

Die vollstimmigen Motetten erscheinen in diesem zweiten Buche mit folgenden Schlüsseln:
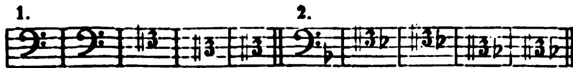


entweder wie vorstehend oder mit Hinzufügung des ♭-molle. Ueber den Charakter dieser Schlüssel hat Bellermann im Jahrgang 1870 d. Ztg. S. 388 u. ff. einen Artikel geschrieben, auf den hier einfach zu verweisen ist. Ein damals von ihm versprochener weiterer Artikel über die Schlüssel des zweiten Buches der Palestrina'schen Motetten ist leider bis jetzt nicht erschienen, ebensowenig als die in Aussicht gestellte Vorrede zu den Motetten selber.

Die in diesem Bande bei den Motetten *»paribus vocibus«* verwendeten Schlüsselzusammenstellungen sind folgende (die Reihenfolge beginnt auch hier mit der tiefsten Stimme):
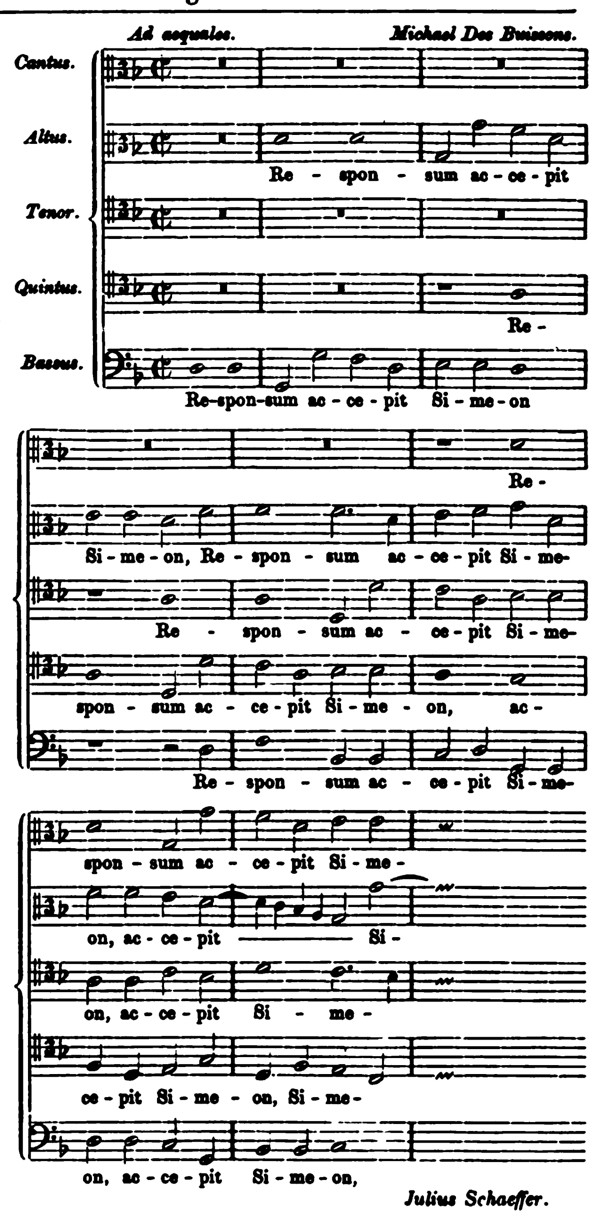


Mit diesen Beispielen sind natürlich die möglichen Combinationen nicht erschöpft, aber die drei Hauptgattungen sind vertreten: es fehlen nämlich entweder nur Unterstimmen, oder nur Oberstimmen, oder Ober- und Unterstimmen zugleich (Nr. 5).

In Sätzen mit mehr als vier Stimmen wird natürlich bald diese bald jene Stimme verdoppelt werden müssen; aber auch Sätze *ad aequales* können mit mehr als vier Stimmen geschrieben werden. So finden sich in dem Thesaurus von Joanelli zwei Motetten von Michael Des Buissons, beide mit der ausdrücklichen Bezeichnung *»ad aequales«* und mit folgenden Schlüsseln:



Weitere Beispiele wird man in anderen Sammlungen finden.

Schliesslich möchte ich nicht unerwähnt lassen, dass in den Sätzen *ad aequales* die Eintritte der Fugenthemen bei den gleichen Stimmen gewöhnlich auch in gleicher Tonhöhe erfolgen; man vergleiche hierüber im zweiten Bande der Palestrina'schen Motetten die Nummern 17, 18, 19, 20, 21, 23, 26, 27 und 30. Zum Ueberfluss setze ich noch den Anfang der einen Motette von Des Buissons hierher:



Julius Schaeffer.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Eine Anzahl von Werken, hauptsächlich Bearbeitungen allgemein bekannter Orchestersätze, für zwei Clavierspieler liegt uns vor. Wir stellen das bedeutendste davon voran:

Märsche von **L. van Beethoven.** Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von **Theodor Kirchner.** Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1873.

Vier Hefte von je 26 bis 28 Seiten Musik, à $1\frac{1}{3}$ Thlr. oder 4 Mk.

Was uns hierbei zunächst angenehm auffällt, ist die Bezeichnung der Jahreszahl durch die Verlagshandlung. Hierfür

Digitized by Google

wollen wir denn derselben in bester Form unsern Dank abgestattet haben. Wollte dieselbe damit andeuten, dass besagte Märsche auch in dieser Bearbeitung ein mehr als vorübergehendes Dasein haben werden, so hat sie sich darin nicht getäuscht; denn dieses Arrangement jener köstlichen Märsche wird »weit und breit und lange Zeit« gespielt werden.

Der Inhalt der vier Hefte ist folgender. Erstes Heft: 1) Triumph-Marsch zu einem völlig vergessenen Trauerspiel von Chr. Kuffner genannt »Tarpeja«. 2) Marsch zu dem bekanntlich noch nicht vergessenen Goethe'schen*) Trauerspiel »Egmont«. 3) Trauermarsch aus der »Eroica«, oder »aus der Heroischen Sinfonie« wie Herr Kirchner sagt, welcher den Beschluss macht und zwei Drittel des ganzen Heftes füllt. Zweites Heft: 4) Der allbekannte Türkische Marsch aus Kotzebue's Nachspiel »Die Ruinen von Athen«. 5) Ein zweiter Marsch mit Chor aus demselben Stück, in Es-dur. 6) Marsch *Rule* (warum »*Rule*«?) *Britannia* aus des Meisters zehnter Sinfonie, wenn man das Tongemälde »Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria« so nennen darf; wir fürchten nämlich, dass unsere gestrengen Herren, die sich in den philharmonischen Concerten in die »Neun« so eingewohnt haben, dieser scheel angesehenen Programmmusik jenen Titel schwerlich zugestehen werden. Thatsache ist aber, dass Beethoven das Werk mehr schätzte, als unsere sattelfesten Herren Kunstrichter, und er konnte mit gutem Gewissen behaupten, dass er das Werk wenigstens kannte, was Letztere unserer Meinung nach nicht können. 7) Marlborough-Marsch aus demselben Op. 91. 8) Siegesmarsch aus Kotzebue's Vorspiel »König Stephan«. 9) Ein »Geistlicher« Marsch eben daher, ein seltsames kleines Stück von 19 Takten, d. h. von 16 Takten, aber so, dass der letzte durch einen Kirchenschluss sich zu vier Takten erweitert. 10) Marsch aus »Fidelio«. Drittes Heft: 11) Marsch für Militairmusik in D-dur mit einem Trio im ungarischen Stil. 12) Marsch aus S. Vigano's (unbekanntem) Ballet »Die Geschöpfe des Prometheus«, welches Ballet als verschollen angesehen werden muss, so dass wir nicht einmal im Stande sind, die von Beethoven geschriebenen 15 Musikstücke zu demselben in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen. Viertes Heft: 13) Marsch aus der Claviersonate in A-dur, Op. 101. 14) Trauermarsch aus der Claviersonate in As-dur, Op. 26, »*sulla morte d'un eroe*«, also nicht für gewöhnliche Menschenkinder, eine ungewöhnliche Musik auf einem sehr gewöhnlichen Instrumente. 15) Marsch aus dem Streichquartett in A-moll, Op. 132; der kleine Marsch steht in A-dur. 16) Marsch aus der aus jugendlicher Zeit stammenden Serenade für Violine, Viola und Violoncell in D-dur, Op. 8, welche den Beschluss des Ganzen macht. Also zusammen 16 Märsche. Das letzte Heft enthält lauter Stücke aus der Clavier- und Kammermusik und ist insofern sehr passend geordnet; nur sehen wir keinen Grund, warum von der chronologischen Folge abgegangen und das früheste Stück an das Ende gestellt ist. Wir meinen, es hätte besser als Nr. 13 den Anfang gebildet, denn der kleine frische Marsch aus einem der letzten Werke, dem Streichquartett Op. 132, macht einen Abschluss, wie er unserer Ansicht nach nicht besser gewünscht werden kann. Diese kleine Ausstellung in der Aufeinanderfolge ist aber auch das Einzige, was wir zu bemängeln finden; die Bearbeitung selber ist meisterlich, wohlklingend, leicht spielbar und wüssten wir in keiner Hinsicht zu verbessern. Abgesehen von einem bleibenden Schatz für vierhändiges Spiel, welchen man hierdurch erhält, ist Herrn Kirchner's Sammlung auch noch dadurch von grossem Werth, dass sie uns eine angenehme Uebersicht gewährt über alles, was Beethoven an Märschen oder im Charakter derselben geschrieben hat. Von den einfachsten Märschen in knapper Form bis zu den breit angelegten Trauergemälden und der Verwendung marschartiger Motive und Rhythmen in seiner Clavier- und Kammermusik hat man hier alles beisammen, und sieht auch in dieser anscheinend so beschränkten Form, wie unerschöpflich die Gestaltungskraft des Meisters war, wenn es sich um Instrumentalsätze handelte.

*) Der Dichter schrieb seinen Namen *Goethe*, also sollte man sich daran halten und nicht, wie hier und vielfach geschieht, Göthe schreiben.

Ein ähnliches, schon vor mehreren Jahren erschienenes Stück bringen wir hierbei wieder in Erinnerung:

Marsch für Orchester von **Felix Mendelssohn-Bartholdy** Op. 108. Für Pianoforte zu vier Händen (arrangirt von **Jul. Benedict**). Leipzig, J. Rieter-Biedermann. Pr. Mk. 2, 50. (die Ausgabe zu zwei Händen ebendaselbst kostet Mk. 1, 80.).

Mendelssohn schrieb dieses Stück im April 1841 zu einer Feierlichkeit, welche dem in Dresden anwesenden Maler Cornelius veranstaltet wurde; es erschien unter seinen nachgelassenen Werken und ist von Julius Benedict arrangirt. Ein ziemlich ausgeführtes Stück mit zwei Mittelsätzen; nicht ersten Ranges, aber doch sehr angenehm und allen Liebhabern Mendelssohn's gewiss willkommen.

Ein anderes, unlängst angezeigtes Arrangement aus Mendelssohn's Musikschatz hat bereits seine Fortsetzung erhalten; wir meinen die von Breitkopf und Härtel veranstalteten

Felix Mendelssohn-Bartholdy's sämmtliche **Lieder und Gesänge** für das Pianoforte zu vier Händen übertragen von **H. Cramer** und **F. L. Schubert**. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1875.) Das 3. und 4. Heft, à Mk. 2, 50.

Jedes dieser Hefte enthält ebenfalls sechs Gesänge. Das dritte folgende aus Op. 9: Frage — Geständniss — Wartend — Im Frühling — Im Herbst — Scheidend. Das vierte ebenfalls sechs aus Op. 9: Sehnsucht — Frühlingsglaube — Ferne — Verlust — Entsagung — Die Nonne.

(Schluss folgt.)

Münchener Musikbrief.

IV.

(Schluss.)

Am ersten Weihnachtstage eröffnete die musikalische Akademie ihr viertes und letztes Abonnementconcert mit Beethoven's »Eroica«. Diese auf den gewaltigen Bonaparte, den ersten Consul, geschriebene Symphonie, welche nach den eigenen Aeusserungen des Componisten im Frühling 1798 durch General Bernadotte's kurze Anwesenheit in Wien ihre erste Anregung erhielt und 1804 beendet wurde, an der Grenze zweier Jahrhunderte recht eigentlich als Markstein nicht nur für Beethoven's Schaffen, sondern auch für die ganze Musikgeschichte. Jede Aufführung von ihr ist ein Ereigniss von nicht zu unterschätzender Bedeutung, ein freudiges und verdienstvolles Ereigniss zumal, wenn, wie im letzten Concerte, Dirigent und Orchester in der Hauptsache ihrer Aufgabe voll entsprechen. Die Auffassung war durchweg bedeutend und voll feiner Schattirungen; besonderes Lob verdienten die sonst nicht immer »unfehlbaren« Hörner ob ihrer Reinheit und Sicherheit. Nur im letzten Satze waren ein paar Stellen nicht ganz klar und präcis, dann die Partie im langsamen Tempo zu wenig weihevoll; gleichwohl war der zweimalige Hervorruf, welcher den Dirigenten Herrn Hofkapellmeister Wüllner ehrte, ein verdienter. Eine kgl. schwedische Hofopernsängerin, Fräul. Ida Basilier aus Stockholm, — eine meines Wissens überall unbekannte Grösse — hatte mit einer schönen Concertarie von Mozart verdientermaassen geringen Erfolg; ein Kinderstimm-

Digitized by Google

chen vermag auch bei sonst leidlichem Vortrage im Odeonssaale und bei einem Akademieconcerte eben doch nicht zu genügen. Den Schluss des Concertes und damit einer Serie derselben bildete »Erlkönigs Tochter«, Ballade nach dänischen Volkssagen für Soli, Chor und Orchester von Niels W. Gade; vergeblich hatte man also ein grösseres Werk des in der letzten Saison etwas vernachlässigten Mozart oder Mendelssohn erwartet. Gade's Werk hat recht hübsch erfundene, wirksame und charakteristische Nummern, namentlich der Chor einen melodiösen Prolog und einen effectvoll einfachen Morgengesang; aber das Ganze ist ein wenig monoton und hat keine Steigerung, daher als Ganzes wenig Wirkung, zumal im grossen Concertsaale, für den es entschieden weniger geeignet ist, als für kleinere Kreise. Die Aufführung war recht gut und entsprachen namentlich die Solisten Herr Fuchs (Oluf) und Fräul. Schefzky (Oluf's Mutter).

Am zweiten Weihnachtsfeiertage hatte das königl. Hoftheater eine gewiss wohlgemeinte Festgabe vorbereitet, gegen welche sich jedoch das Publikum mit Recht sehr kühl, fast ablehnend verhielt: »Märchenspiele«, Prolog — »Undine« — »Dornröschen« —, Dichtung von Fr. Bann, Musik von Karl Freiherrn von Perfall, dem Generalintendanten unserer kgl. Theater. In der Hauptsache war es der Versuch einer dramatischen Inscenirung und Darstellung von zwei vor mehr als einem Decennium componirten Märchen, welche nur eben gar keine dramatischen, sondern lediglich lyrische Momente in sich trugen und deshalb bei mancher hübschen, stark mendelssohnisirenden Einzelheit gar nicht auf die Bühne passten. Der Prolog sollte auch eine gewisse Entschuldigung hierfür aussprechen; das »Märchen« richtete ihn selbst an eine schlummernde arme Wittwe und deren beide Kinder, indem es diese einlädt, ein Stündchen mit ihm zu verträumen. Es folgten dann einzelne Scenen aus den genannten beiden Märchen, welche wirklich brillant ausgestattet waren und deshalb wenigstens für das Auge einen hervorragenden Genuss gewährten. Vom musikalischen Standpunkte aus ist Dornröschen entschieden noch das wirksamere. Die »Märchenspiele« sind inzwischen — wohl für immer — von der Bühne wieder verschwunden. Mögen in dieser Voraussetzung auch hier diese wenigen Zeilen über dieselben genügen!

Am 29. December v. J. bot das Walter'sche Streichquartett als letzte öffentliche Production im alten Jahre noch einen sehr gelungenen Quartettabend. Das allen Quartettspielern und Quartetthörern besonders werthvolle erste Quartett in F-dur von Beethoven eröffnete die Soirée. Im grossen Ganzen genial, in allem Detail fein und durchgebildet war der einheitliche Vortrag durch unsere trefflichen Künstler. So und nicht anders muss sich Beethoven die ideale Wiedergabe dieses Quartettes gedacht haben. Es folgte demselben Fr. Schubert's nachgelassener Quartettsatz in E-moll, ein Stück von hoher formeller Schönheit und herrlichem Gedankeninhalte, so dass man dabei stets nichts mehr bedauert, als dass ihm nicht drei ebenbürtige zugehörige Quartettsätze folgen. An echtester Originalität, feinster harmonischer und klanglicher Wirkung hat ja Fr. Schubert kaum etwas Vollendeteres geschrieben! Auch die beiden Quartettbruchstücke aus dem nachgelassenen Op. 81 von Mendelssohn, das einschmeichelnd zarte Thema mit Variationen in E-dur und das duftige Elfenscherzo in A-moll waren recht treue und willkommene Repräsentanten ihres Meisters. Das Spiel dieser Stücke war gleichfalls von hoher Vollendung und geistiger Erfassung getragen. Den Schluss der Soirée bildete ein hervorragendes Novum auf dem Gebiete der Kammermusik, Joseph Rheinberger's Quintett Op. 82 in A-moll, wobei sich dem Streichquartette eine zweite Bratsche zugesellte. Der erste schnelle Satz des Werkes fliesst mit märchenhaft-phantastischem Inhalte in klarer Form anmuthig hin; das Adagio ist ein innig beschauliches Musikstück von etwa zu breiter Anlage und zu reicher Erfindung. Das graziös hüpfende Scherzo erhält durch ein liebliches, sanft wiegendes Trio einen freundlichen Gegensatz. Der Schlusssatz besteht in einem rhapsodischen Rondo mit ungarischen Rhythmen und glücklich erfundenen, lebhaft anregenden Melodien, welche eine schöne Steigerung durch das ganze Werk wirksam zum Abschluss bringen. Originell und reich erfunden und klar gedacht, ist das Quintett eine wirklich werthvolle Bereicherung der Kammermusik dieser Gattung.

Die kgl. Vocalkapelle gab am 4. Januar eine Soirée, welche wieder einige ausserordentlich feine und vollendete Vorträge enthielt. Hierunter sind vorzugsweise zwei altdeutsche Gesänge »Ueber's Gebirg Maria geht« von J. Eccard und »Es ist ein' Ros' entsprungen« von M. Prätorius, das stimmungsvolle und durch schöne Stimmführung besonders hervorragende »Der Abend« von Fr. Lachner und drei von Fr. Wüllner und J. J. Maier bearbeitete deutsche Volkslieder von wohlthuender Einfachheit zu nennen. Bei letzteren wirkte die gleichmässig decrescendirende Vortragsmanier jeder folgenden Strophe ein wenig monoton. Eine polyphone zweichörige Motette »Unseres Herzens Freude« von J. Chr. Bach, einem Onkel J. Sebastian's, wurde zwar sehr klar und rein gesungen, schien mir aber mit Rücksicht auf die oftmalige Inhaltswiederholung von zu gedehnter Form. Das grossartige sechsstimmige »*Crucifixus*« von A. Lotti und der mächtige Doppelchor »Talismane« von R. Schumann, zwei sehr schwierige Gesangsnummern, gelangen früher schon reiner und sicherer; Scarlatti's zweichöriges »*Tu es Petrus*« dürfte vielleicht ein etwas langsameres Tempo erheischen. Mit tiefer Empfindung sang der Frauenchor zwei Lieder von J. Brahms »Komm herbei, Tod!« und »Der Gärtner« mit Begleitung von Harfe und zwei Hörnern, welche von eigenthümlich schöner und zarter Wirkung waren. Die Herren Gum, Fuchs und Thoms trugen einen »Gesang der heiligen drei Könige« von M. Bruch vor, dessen wohl zweifellos arrangirte Clavierbegleitung die Wirkung zu sehr beeinträchtigte, um ein endgültiges Urtheil zu erlauben; sie war immerhin so gefällig, dass es einmal eine Aufführung *in originali* verlohnen dürfte. Von den beiden projectirten Claviervorträgen durch Herrn Bussmeyer kam nur der eine »chromatische Phantasie und Fuge« von J. S. Bach, und zwar auswendig, zum Beginne. Während desselben erkrankte der Spieler in Folge eines Blutaustrittes in das Gehirn, woran er noch in Reconvalescenz liegt, hatte aber gleichwohl noch die Kraft, nach einem schnellen Accordschluss ganz allein fort- und nach Hause zu eilen: ein recht störendes und unangenehmes Ereigniss!

Auch die letzte Quartettsoirée am folgenden Tage sollte nicht ohne jede Störung vor sich gehen: Herr Concertmeister Walter, schon längere Zeit sich nicht recht wohlfühlend, war wegen gesteigerten Unwohlseins genöthigt, um ein Absagen der ganzen Soirée zu vermeiden, wenigstens Beethoven's höchst schwieriges und anstrengendes Quartett in A-moll Op. 132 aus dem Programme zu streichen. Nichtsdestoweniger zählte die Soirée zu den gelungensten ihres Gleichen und war insbesondere am Spiele des Primarius keine Spur von Unwohlsein zu bemerken. Es kamen zwei Werke von höchster Schönheit, Klarheit und Vollendung zum Vortrage: Jos. Haydn's Quartett Op. 20 in E-dur und Mozart's Divertimento mit zwei Hörnern in D-dur. Gleicher Weise muss ich das geniale und tiefe Spiel in Haydn's Adagio und die klare Wiedergabe der zierlichen Schlussfuge, wie den leichtbeschwingten und einschmeichelnden Vortrag von Mozart's Menuetten und den übermüthig sprudelnden Ton seines Rondos hervorheben. Auch Herr Concertmeister Walter leidet gegenwärtig noch an rheumatisch-gastrischem Fieber, wiewohl glücklicher Weise ohne zu ernsteren Besorgnissen Anlass zu geben. Er möge dann

Digitized by Google

»neue Kraft fühlend« das »Dankgebet eines Genesenden an die Gottheit« um so aufrichtigeren Herzens mit Beginn der nächsten Saison spielen.

Vom Abende des 7. Januar habe ich schliesslich noch zwei musikalische Genüsse zumal zu verzeichnen, vorerst: das Concert unseres trefflichen Geigers Benno Walter (des jüngeren Bruders des Concertmeisters), welches der Künstler mit Fräul. Eugenie Menter und Herrn J. Werner durch Beethoven's Geistertrio Op. 70 D-dur in geistvollem, wohlnüancirtem Zusammenspiele eröffnete; recht ergreifend ward namentlich das Adagio vorgetragen. Der Concertgeber spielte hierauf in grossartig glänzendem Stile eine Sonate des 1764 zu Paris gemeuchelten J. M. Leclair, ein Stück edlen und vornehmen Gepräges. Fräul. Schefzky sang mit Wärme zwei Lieder von Fr. Schubert und Herr Werner spielte geschmackvoll ein paar Violoncellstücke. Auf den zweiten, mehr virtuosen Theil des Concertes verzichtete ich, um in Kil's Colosseum zu eilen, woselbst eine der schnell zu grosser Beliebtheit gelangten Gesangs-Unterhaltungen des Hoftheater-Chorpersonales stattfand.

Es findet sich dortselbst beim Abendtrunke ein kunstsinniges Publikum der besseren Stände zusammen, um sich ernste und heitere Weisen, welche durch den tüchtigen Chormeister Schwab ganz in der trefflichen Weise der königl. Vocalkapelle einstudirt werden, vorsingen zu lassen und dabei ein paar Stunden gemüthlich zu verplaudern. Jüngst kamen beispielsweise »Die Jahreszeiten« von Fr. Lachner zum Vortrage; diese herrlich stimmungsvollen, aber schwierigen vierstimmigen Compositionen ohne Begleitung, welche noch kaum als Soloquartette, geschweige denn als Chöre öffentlich gesungen wurden, gelangen so ausgezeichnet, dass der Hoftheatersingchor auf seine Leistung mit Recht stolz sein darf. Natürlich bleibt die gute Wirkung fortgesetzter Uebung im feineren Concertvortrage auf die Bühnenleistungen des Hoftheaterchores nicht aus. In mehr als einer Hinsicht verdient dessen künstlerisches Streben daher jede Förderung.

Ich stehe mit meinem Berichte am 7. Januar. Zwei Tage darauf hielt Prinz Carneval mit der fröhlichen Schaar seiner Genossen hier wie anderwärts seinen Einzug. Die Musen zogen sich ob des tollen Treibens scheu zurück und werden erst nach dessen Beendigung sich aus ihrem Verstecke wieder hervorwagen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Breslau, 28. Februar.

(Orchesterverein.) Das Programm des neunten Kammermusik-Abends war folgendes: Serenade Op. 8 von Beethoven, Clavierstücke von F. Schubert: Impromptu Op. 90 Nr. 2 und von B. Scholz: zwei Nummern aus Op. 40, endlich Septett (D-moll Op. 74) von Hummel. Die Aufführung der Serenade litt unter der schon mehrfach gerügten Unmanier falscher Betonung seitens des Violinisten, und in dem letzten Andante con Variazioni hatten sich die drei Spieler nicht über die Phrasirung des Themas, welches sie nach einander vorzutragen haben, geeinigt. Nur der Violoncellist trug es richtig vor. Herr Scholz spielte besonders das Septett sehr brillant, in welchem die Clavierpartie, die er übernommen hatte, sehr reich bedacht ist, so dass das Werk seiner Zeit von Liszt mit Vorliebe zum Vortrage in Concerten benutzt wurde.

Das neunte Abonnement-Concert (am 16. Febr.) wurde durch die Ouvertüre zu »König Stephan« von Beethoven eröffnet, welcher das Violinconcert von Bruch folgte. Letzteres wurde von Herrn Himmelstoss in jeder Hinsicht schön und mit wohlthuender Ruhe vorgetragen, sowie auch später das Adagio aus dem sechsten Violinconcert von Spohr, welchem ein Orchesterstück von Liszt: Die heiligen drei Könige, Marsch aus dem Oratorium »Christus« voranging. Die Aufnahme dieses hier zum ersten Male aufgeführten Bruchstückes aus genanntem Oratorium, die eine sehr kühle war, wurde wohl zum Theil durch den Umstand veranlasst, dass es, aus dem Zusammenhange gerissen, nicht recht verständlich ist und als reines Instrumentalstück nicht den Erwartungen entspricht, die man mit dem Worte »Marsch« verbindet. Besonders der lang ausgedehnte mittlere Theil giebt den Marschcharakter ganz auf. Den Beschluss des Concertes machte Beethoven's C moll-Symphonie in sehr guter Ausführung und in Beziehung auf die Tempi in einer Weise, die den »feurigen Kapellmeistern« als nachahmungswerth empfohlen zu werden verdient. So kam z. B. der C dur-Abschnitt im dritten Satze — man könnte ihn »Trio« nennen — durch geringes Zurückhalten des Tempos in den Bässen so klar heraus, wie ich ihn noch nie gehört habe. Aber was war das?! Richtig, ich hatte mich nicht getäuscht; eben setzten die Clarinettisten ihre Instrumente ab. Sie hatten die Fagottstelle im zweiten Theil des ersten Satzes: $\bar{g}$, $\bar{g}$, $\bar{g}$, $\bar{c}$, $\bar{d}$, g*) mitgeblasen!

*) Siehe in der älteren Partiturausgabe von Breitkopf & Härtel S. 28.

Leipzig, 28. Februar.

Das Montag den 22. Februar im Saale des Gewandhauses stattgehabte Armenconcert könnte füglich auch ein Novitätenconcert genannt werden, indem es verschiedene neue Compositionen brachte, unter denen sich zwei grössere Instrumentalwerke befanden: a) eine Symphonie von Ludwig Norman und b) eine Serenade für Streichorchester von Rob. Fuchs. Beide Werke waren aufs sorgfältigste vorbereitet und wurden unter Herrn Kapellmeister Reinecke's vorzüglicher Leitung ganz superb executirt. Gleichwohl vermochte die Symphonie nicht zu zünden. Dieselbe ist zwar gut stilisirt, in den einzelnen Stimmen mit Sorgsamkeit gearbeitet, auch nobel in ihrer ganzen Haltung, ihr Inhalt aber zu poesielos und uninteressant, als dass sie hätte eine tiefere Wirkung auf die, beiläufig bemerkt, nicht gerade zahlreiche Zuhörerschaft üben können. Anders verhielt es sich mit der Serenade von Fuchs. Zwar macht dieselbe keinen Anspruch auf höhere ideale Geltung; wohl aber pulsirt in derselben ein frisches geistiges Leben und zeichnet sich dieselbe durch feinsinnige harmonische und thematische Webung aus. Von ihren fünf Sätzen sind nur Nr. 3 und 5 ausgeführter, Nr. 1, 2 und 4 dagegen mehr skizzenhafter Natur. Ihrem Gesammtcharakter nach kommt sie den bekannten Serenaden für Streichorchester von Rob. Volkmann nahe, ist aber vielleicht durchgängig aristokratischer als letztere. Die anderen Novitäten bestanden in zwei Männerchören »Dörpertanzweise« von Max Zenger und »Frühlingsnetz« mit Pianoforte und vier Waldhörnern von Carl Goldmark, welche, gleich dem vorausgehenden sinnvollen Ritornello »Die Rose stand im Thau« von Rob. Schumann, von dem Pauliner Sänger-Verein vortrefflich ausgeführt wurden und neben jener Serenade von Fuchs, sehr warme Aufnahme fanden. Die Pianistin, Frl. Fanny Alberts aus Wiesbaden, hatte sich nach dem Vortrage des Clavierconcertes in Fismoll von Ferd. Hiller und der symphonischen Etüden von Robert Schumann ebenfalls anerkennender Kundgebungen im Publikum zu erfreuen, obgleich genannte Dame für Schumann's Etüden noch nicht den gehörigen technischen und geistigen Fond mitbrachte, um gerade diesen Tonstücken nach intellectueller Seite hin vollkommen gerecht werden zu können.

Am 26. Februar erwarb sich der Riedel'sche Verein abermals das grosse Verdienst, uns Kiel's hochbedeutsame Tonschöpfung »Christus« in durchaus gelungener Weise zu vermitteln; den orchestralen Theil der Aufführung hatte das Gewandhausorchester übernommen; die Hauptsoli lagen in den Händen der Damen Fräul. Kling aus Schwalbach, Frau Fischer aus Zittau, sowie der Herren Gura und Ernst vom hiesigen Stadttheater.

Die dritte Kammermusiksoirée am 27. Februar brachte uns Quartett für Streichinstrumente Op. 40 Nr. 1 von Rob. Schumann, Sonate für Pianoforte und Violine G-dur Op. 96 von L. van Beethoven und ein sehr interessantes, unseres Wissens hier noch nicht öffentlich gespieltes Quintett für Streichinstrumente (Op. 87 B-dur) von Mendelssohn-Bartholdy. Die Ausübenden waren die bereits von den früheren Kammermusiksoiréen her bekannten Herren (Pianoforte, Herr Kapellmeister Reinecke). Herr Concertmeister Schradieck vertrat, da sein College, Herr Röntgen, noch immer nicht genesen ist, abermals die erste Violine und gab diesmal durchgängig stilvolle Leistungen, welche nur an ganz vereinzelten Stellen noch etwas durch eine gewisse Temperamentswillkür getrübt erschienen.

Digitized by Google

Hamburg, 1. März.

P. Im zweiten Concerte der Singakademie unter Direction des Herrn J. von Bernuth, am 19. Februar, wurde uns endlich das Glück, eine der bedeutenderen Tonschöpfungen der Gegenwart, »Das Triumphlied« des in unseren Mauern geborenen Johannes Brahms, kennen zu lernen. Die Composition, in Folge der an Ereignissen unvergesslichen Zeit von 1870 erstanden, wurde seit 1872 bereits in Wien, Cöln, Leipzig und anderen Orten zur Aufführung gebracht, hat, wenn auch die Meinungen und Urtheile verschiedentlich von einander abweichen, ob ihrer künstlerischen Bedeutung mit Recht allgemein hohe Anerkennung gefunden. Auf uns hat das Werk einen mächtigen Eindruck gemacht und hoffen wir zum Zwecke einer näheren Bekanntschaft auf eine baldige Wiederholung desselben. Chor und Orchester waren eifrig bemüht, dem Werke gerecht zu werden, konnten es aber über eine Vorführung desselben hinaus nicht bringen, von einem eingehenderen feinen Studium wurden wir nicht überzeugt; auch waren die Kräfte der beiden Chöre ungleich vertheilt. Die Composition nimmt allerdings die Leistungsfähigkeit und die Ausdauer eines Chores in hohem Grade in Anspruch, welche indess durch bedachte, sorgfältige Vorbereitung stets zu erhöhen sind. Bei der heutigen Aufführung schien der Chor erst durch dieselbe Einsicht in die ihm vom Componisten gestellte Aufgabe zu erhalten. Nur eine recht baldige Wiederholung kann ihn derselben näher führen. Das Orchester war durchweg viel zu indiscret, feine Nüancirung wurde nicht geboten. Unerklärlich ist es uns, warum die vorhandene Orgel nicht mitgewirkt, wenn auch Brahms deren Mitwirkung *ad libitum* bezeichnet hat; an manchen Stellen fehlte sie uns sehr wesentlich.

Den zweiten Theil der Aufführung bildete Mendelssohn's Walpurgisnacht. Dies reizende frische Werk wurde sowohl vom Chor wie Orchester in allen Theilen vortrefflich vorgetragen. Die Tenorpartie hatte Herr Link, vom Hoftheater in Berlin, übernommen, welcher sich seiner Aufgabe mit etwas Unsicherheit entledigte; ebenso Frl. Fides Keller, welche die Altpartie inne hatte. Herr Georg Henschel aus Berlin, welcher schon im Triumphliede die beiden Bariton-Soli ausgeführt, sang in künstlerisch hingebender Weise die Partie des Druiden-Priesters. — Unseren Dank der Direction für Vorführung der beiden genannten Werke.

---

* **Altona.** Einen sehr genussreichen Abend bereiteten die Herren Böie und Henschel dem Altonaer kunstfreundlichen Publikum durch eine Abendunterhaltung, welche dieselben am 22. Febr. im Bürgervereinslocale gaben. Sehr zahlreicher Besuch des Abends zeugte von der grossen Beliebtheit, deren beide Künstler sich hierorts erfreuen. Das Programm begann mit dem berühmten Streichquintett in G-moll von Mozart, vortrefflich ausgeführt von dem alten Quartett der Herren Böie, Kayser, Schmahl und L. Lee mit Hinzuziehung des Herrn Schloming. An diesem Werke des unsterblichen Mozart hat der Zahn der Zeit noch nicht genagt, würdig darf es sich den Kammermusikwerken Beethovens an die Seite stellen, denn wahrhaft entzückend ist die hier in Tönen gemalte zarte melancholische Seelenstimmung wiedergegeben, die sich im letzten Satze dann in stille, heitere Resignation auflöst; die so einfache und doch so originelle Formbehandlung ruft ausserdem den lautesten Beifall des Kenners wach. So lange es noch Sinn für das absolut Schöne und Edle in der Musik giebt, wird auch dieses Werk nicht altern. Herr Henschel war sehr gut bei Stimme. Die meisten seiner Vorträge waren ganz vollendet zu nennen, die Schubert'schen Lieder, Beethoven's *In questa tomba* und vor allem Löwe's prächtige Ballade »Heinrich der Vogler«, eine der vielen leider zu wenig geschätzten schönen charakteristischen Gesangscompositionen desselben. Die Ballade sprach sehr an und lenkt somit wohl die Aufmerksamkeit auf die übrigen Lieder und Gesänge Löwe's. Der mitwirkende Pianist, Herr Kleinmichel, schien entschieden zum Spielen nicht disponirt zu sein, wenigstens kamen seine Solovorträge so unklar und unruhig zum Vorschein, dass ihnen nur geringer Beifall zu Theil werden konnte. Mit der vorgetragenen Walzer-Caprice eigener Composition konnte man sich bei dieser Wiedergabe wenig befreunden. Doch ist zu erwähnen, dass Herr Kleinmichel viel geschmackvoller und ruhiger die Gesangsbegleitungen ausführte.

(H. N.)

* **Wien.** Es nimmt Alles ein Ende, selbst die Operetten-Theater. Am 24. Februar fand nämlich die letzte Vorstellung im Strampfer-Theater vor einem kleinen Häuflein Zuschauer statt. Gegeben wurde die Operette »Familie Trouillot« von Leon Vasseur. Fräulein Gallmeyer spielte nicht mehr. »Sie ist unwohl«, hiess es, wie die »Pr.« schreibt, »sie ist zu Hause und alterirt sich natürlicherweise über den jähen Ausgang ihrer Directionsführung, die von Anfang an eine unglückliche Idee war.« Die Vorstellung selbst war nicht zu heiter. Es lag auf Allen die Traurigkeit eines Leichenbegängnisses. Dieser Todesfall an sich kann nur als ein erfreulicher bezeichnet werden. Es ist aber dafür gesorgt, dass die Gattung nicht ausstirbt, denn am 27. Februar kam Herr Johann Strauss mit einer neuen Operette hervor, genannt »Cagliostro in Wien«, Text fabricirt von Richard Genée und F. Zell. Hatte den unvermeidlichen »glänzenden Erfolg«.

* Von J. Brahms' Requiem veranstaltet die Verlagshandlung (J. Rieter-Biedermann) jetzt eine Ausgabe mit französischem Text. Nach dieser wird Pasdeloup das Werk am nächsten Charfreitage in Paris aufführen.

* (Louise Michaeli †.) Am 22. Febr. starb in Stockholm die schwedische Sängerin Frau Louise Michaeli; sie wurde am 17. Mai 1830 geboren und debütirte in St. 1849 als Elvira im »Don Juan«. Später studirte sie unter Leitung des bekannten Gesanglehrers Garcia und trat darauf theils als Opernsängerin und theils als Concertsängerin in verschiedenen Städten des Auslandes auf, wo sie überall Beifall erntete. Frau Michaeli war eine der bedeutendsten Sängerinnen des Nordens und ihr Name wird von ihren Landsleuten als der dritte neben Jenny Lind und Kristina Nilsson genannt. Ihre Stimme zeichnete sich eben so sehr aus durch Schönheit und bedeutenden Umfang als durch eine künstlerische Ausbildung.

* (Telegraphie durch Stimmgabeln.) In Kopenhagen ist neuerdings eine Erfindung auf dem Gebiete der Telegraphie gemacht, welche nicht verfehlen wird eine besondere Aufmerksamkeit zu erregen. Es handelt sich nämlich um die Benutzung von Stimmgabeln im Dienste derselben. Der Prof. C. Holten, an der polytechnischen Lehranstalt, hat kürzlich in einer Sitzung der Gesellschaft der Wissenschaften eine Mittheilung über einen neuen Telegraphenapparat gemacht, welcher von dem Unterdirector des meteorologischen Instituts P. la Cour erfunden ist. Das Princip des neuen Systems besteht darin, dass der eine Poldraht von der Linienbatterie der Absendungsstation mit einer gewissen Anzahl unter einander disharmonischer Stimmgabeln in Verbindung steht, von denen jede hier die Rolle des Schlüssels beim gewöhnlichen Telegraphenapparat spielt. Es ist hier der Ort nicht, eine ausführliche Darstellung der für Laien ohnehin schwer verständlichen neuen Erfindung zu geben. Von Sachkundigen wird ihr eine event. grosse Bedeutung beigelegt. Das Telegraphiren soll schneller vor sich gehen, auch wird das neue System die von der nordischen und Wiener Ausstellung bekannte Malling Hansen'sche Schreibkugel als Drucktelegraph zur Anwendung bringen können. Bei der Anzündung von Torpedos soll sich der neue Apparat ebenfalls vortheilhaft verwenden lassen; nur für Concertzwecke hat man seinen Nutzen noch nicht herausgefunden, es scheint also, dass bei dieser Art Musik die Musik selbst leer ausgehen wird.

* (Die Singdrossel.) »Dieser Vogel ist der melodiöseste der ersten Frühlingssänger. Man hat gesagt, die Ursache, weshalb manche Vögel singen, sei die Regung der Eifersucht oder des Wetteifers. Dies ist vielleicht noch eine offene Frage, aber manches kann zur Bestätigung einer solchen Theorie angeführt werden. Ein alter Freund von mir, welcher in seinem bescheidenen Landhäuschen verschiedene Vögel beherbergte, war letzten Sommer stolz auf eine Singdrossel, die er selber aufgezogen hatte; es war in der That ein vorzüglicher Sänger. Ich ging zu verschiedenen Zeiten an seinem Hause vorbei, blos um dem Gesange desselben zu lauschen. Eines Morgens in der Frühe setzte sich ein anderer Vogel derselben Species auf den obersten Zweig einer schlanken Esche, dem Hause gegenüber, und sang eine oder zwei Stunden lang mit grosser Kraft. Der gefangene College hörte aufmerksam zu und machte sodann den Versuch, lauter zu singen als der wilde Vogel; aber der letzte übertraf den gezähmten Vogel und, wie mein Freund sich ausdrückte, brachte ihn vollständig zur Ruhe. Sonderbar genug, unser Liebling konnte durch nichts veranlasst werden wieder zu singen, sondern von jenem Tage an kroch er in sich zusammen und starb nach wenigen Wochen.« (The Gardeners' Chronicle 1875 p. 175.)


Digitized by Google

ANZEIGER.

Künstler- und Dilettantenschule für Clavier
von Professor **Wilh. Speidel** in Stuttgart
vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung.
Tonsatz: Herr Hofkapellmeister **Max Seifriz.**
Ensemblespiel: { Herr Kammervirtuos **Hugo Wehrle,** Her Hofmusiker **Julius Cabisius.**

Beginn des neuen Semesters: 15. April 1875.

(H 7726) Prospecte auf Verlangen franco. [46]

[47] **Musikalien-Nova-Sendung**

1875 Nr. 1

von Julius Hainauer in Breslau.

	Mk.	Pf.
Carl Faust, Op. 238. »Im Freundeskreise«. Walzer.		
A. Für Piano zu 2 Händen	1	50
B. Für Piano zu 4 Händen	2	—
C. Für Piano und Violine	2	—
—— Op. 239. »Der Fackelzug«. Polonaise.		
A. Für Piano zu 2 Händen	1	—
B. Für Piano zu 4 Händnn	1	—
C. Für Piano und Violine	1	50
—— Op. 240. »Ueber Land«. Marsch für Piano zu 2 Händen	—	75
—— Op. 241. »Gavotte Impériale«. Für Piano zu 2 Händen	1	—
—— Op. 242. »Viel Vergnügen«. Polka f. Piano zu 2 Händen	—	75
—— Tänze zu 4 Händen.		
Nr. 109. »Meinem Liebling«. Polka. Op. 207	—	75
Nr. 110. »Im Tannengrün«. Polka-Mazurka. Op. 209	—	75
Nr. 111. »Aus dem Oberland«. Polka-Mazurka. Op. 210	—	75
Nr. 112. »Dem Zecher beim Becher«. Rheinl.-Polka. Op. 211	—	75
Nr. 113. »Von Haus zu Haus«. Galopp. Op. 113	—	75
Nr. 114. »Angeletta«. Polka-Mazurka. Op. 214	—	75
Nr. 115. »Auf Schritt und Tritt«. Marsch. Op. 215	—	75
Nr. 116. »En masque«. Quadrille. Op. 216	1	50
Nr. 117. Springauf-Polka. Op. 217	—	75
Nr. 118. Spornstreichs-Galopp. Op. 218	—	75
Nr. 119. »Gabriele«. Polka-Mazurka. Op. 219	—	75
Nr. 120. »Heben und Schweben«. Rheinländer-Polka. Op. 220	—	75
—— »Für's Haus«. Heft 27	1	50
—— - - - 28	1	50
—— - - - 29	1	50
—— - - - 30	1	50
Otto Heyer, Op. 32. »Die Glücksritter«. Galopp	—	75
—— Op. 33. »Nesthäkchen«. Polka	—	75
Heinrich Hofmann, Op. 24. Fünf Minnelieder für eine Singstimme mit Pianoforte	3	50
Adolf Jensen, Op. 51. Vier Balladen von Allan Cunningham für eine Singstimme mit Pianoforte	5	—
Gustav Merkel, Op. 93. Zwei Walzer für Pianoforte.		
Nr. 1	1	25
Nr. 2	1	25
Albert Parlow, Op. 161. Die beiden lustigen Trompeter. Polka	—	75
—— Op. 162. Champagner-Polka	—	75
—— Op. 163. »Erinnerung an Belfort«. Marsch	—	75
Edmund Parlow, Op. 1. Scherzo capriccioso für Piano	2	50
Fr. Zikoff, Op. 108. Bianka-Polka	—	75
—— Op. 109. Diana-Quadrille	1	—
—— Op. 110. »Im duft'gen Grün«. Walzer	1	50
—— Op. 111. »Der fröhliche Zecher«. Rheinländer-Polka	—	75

Für grosses Orchester.

	Mk.	Pf.
Carl Faust, Op. 238	6	—
—— Op. 239 und 241, zusammen	4	50
—— Op. 240 und 242, zusammen	4	50
Otto Heyer, Op. 32 und 33, zusammen	4	50
Albert Parlow, Op. 161 und 162, zusammen	4	50
Fr. Zikoff, Op. 108 und 111, zusammen	4	50
—— Op. 109	4	50
—— Op. 110	6	—

[48] **Mendelssohn's Werke.**

Soeben wurde an die Subscribenten versandt:

		Part.	St.
Symphonien.	1. Erste Symphonie. Op. 11.	Part. M. 4. 80.	St. M. 8. 40.
Ouverturen.	3. Fingalshöhle. Op. 26.	Part. - 3. 30.	St. - 3. 60.
	4. Meeresstille. Op. 27.	Part. - 3. 60.	St. - 4. 20.
	5. Melusine. Op. 32.	Part. - 3. 90.	St. - 3. 90.
Sämmtl. Lieder	f. Sopr., Alt, Tenor, Bass.	Part. - 3. 30.	St. - 5. 40.

Leipzig, den 8. März 1875. *Breitkopf & Härtel.*

[49] Soeben erschien in meinem Verlage:

SINFONIE

für grosses Orchester

componirt

von

Julius O. Grimm.

Op. 19.

Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten.

Pr. 9 Mk.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[50] **Cadenzen.**

53 Cadenzen zu Pianoforte-Concerten von Bach, Mozart, Beethoven und Weber, componirt von Beethoven, Mozart, Hummel, Jadassohn und Reinecke. Roth cartonnirt. Netto 10 Mark.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[51] In unserm Verlage erschienen nachstehende Compositionen von

Joh. Wendel:

Op. 3. Vier Lieder für eine Singstimme.		
Nr. 1. Herab von den Bergen	Mk.	—. 80.
- 2. Lang' ist's her!	-	—. 50.
- 3. Willkommen, Du Gottes Sonne	-	—. 50.
- 4. Das Blatt im Buche	-	—. 50.
Op. 4. Kleine Blumen, kleine Blätter! Vier Lieder für eine Singstimme, cplt.	-	1. 50.
Dieselben einzeln:		
Nr. 1. Mein Lieb' ist eine rothe Ros'	-	—. 50.
- 2. In dem Dornbusch	-	—. 50.
- 3. Ihr Bild	-	—. 50.
- 4. Am Abend	-	—. 50.
Op. 5. Kleine Blumen, kleine Blätter! Vier Lieder für eine Singstimme, cplt.	-	2. —.
Dieselben einzeln:		
Nr. 1. Liebesgabe	-	—. 50.
- 2. Was will die einsame Thräne	-	—. 80.
- 3. Frohe Lieder	-	—. 80.
- 4. Der Schmied	-	—. 50.
Op. 12. Zwei Charakterstücke f. Pianoforte (Libelle — Canzonetta)	-	1. 50.

Wendel's Lieder erfreuen sich schon jetzt der Anerkennung des singenden Publikums und werden in nicht langer Zeit den verdienten Platz in der Reihe der allgemein beliebten Perlen unserer Gesangsliteratur einnehmen.

Freunden guter Salonmusik seien die frisch empfundenen Clavierstücke aufs Wärmste empfohlen.

BERLIN, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung.
Französische Str. 23.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. März 1875. **Nr. 11.** X. Jahrgang.

Ueber die unreinen Dreiklänge des reinen Tonsystems.

Ein Beitrag zur Theorie und zur Intonationslehre.

Von **S. Bagge.**

Von der Existenz »unreiner« Dreiklänge ist vielen Musikern nichts bekannt; was nicht zu verwundern, da man im temperirten System aufwächst, und da das Lesen von Büchern nicht eben die stärkste Seite der Musiker zu sein pflegt. Man kennt die verminderten Dreiklänge der siebenten Stufe in Dur, der zweiten und siebenten Stufe in Moll, und damit basta! Nur wer sich mit theoretischem Unterricht eingehend befassen muss (und auch der nicht immer! vide Marx), oder wer seine liebe Noth hat mit Einstudiren von a capella-Chorstücken, dürfte zuweilen auf räthselhaft scheinende Dinge stossen, die noch der Lösung harren. Schliesslich beruhigen sich doch auch Diese wieder und denken: »Haben wir bisher gelebt, so werden wir auch in Zukunft in der bekannten Atmosphäre fortleben, wenn sie auch etwas — unreinlich ist.« Andere forschen wohl der Sache weiter nach, finden aber vielleicht keine Gelegenheit, das Resultat ihrer Untersuchungen bekannt zu geben.

Wenn es sich blos um eine rein theoretische Frage handelte, die auf das praktische Musiciren keinen Einfluss hat, so könnte man sich aller Zweifel leicht entschlagen, und, an Goethe's Wort von der »grauen Theorie« denkend, allen Speculationen über die »unreinen Accorde« ein Schnippchen schlagen, namentlich aber sich an die »Temperatur« halten. Allein es kommen im praktischen Musikleben doch zu sonderbare Erscheinungen vor, bei denen man sich nicht so leicht beruhigt, weil sie oft alle Mühe und Anstrengung zu Schanden machen. Da wird z. B. von einem Chor-Vereine eine S. Bach'sche Motette einstudirt. Der Dirigent unterstützt zuerst seinen Chor durch vollständiges Mitspielen auf dem Clavier; bald aber versucht er es, im Hinblick auf die spätere Nothwendigkeit, den Chor ohne unterstützende Begleitung singen zu lassen und gedenkt nur etwa die Eintritte der Stimmen zu markiren. Aber o weh! kaum hat der Chor eine Anzahl von Takten allein gesungen, so stimmt schon kein Ton des Instruments mehr mit ihm; das Eingreifen stört dann, anstatt zu unterstützen; der Dirigent muss den Chor seine Wege gehen lassen und nur froh sein, wenn am Ende eines Satzes die Differenz gegen den Anfang nicht mehr als einen »halben Ton«, eine kleine Secunde beträgt.*) — Oder ein Beispiel aus dem Theater: Aus dem Rahmen des vocal-instrumentalen Satzes tritt einmal eine ohne Begleitung zu singende Chorstelle, oder ein längeres Quartett oder Quintett der Solostimmen hervor, in dessen endlichen Schlussaccord das Orchester einfällt. Da erlebt man es denn nicht selten, dass zum Entsetzen oder zum ironischen Gaudium des Publikums und der Musiker zu dem Schlussaccord der Sänger das Orchester einen halben oder ganzen Ton höher einsetzt. »Die heillosen Sänger«, heisst es dann wohl, »können nicht im Ton bleiben, haben keine Ohren!« Zur Strafe sollte man solche Tadler selbst unter die Sänger stecken, damit sie erführen, wie es in solchen Fällen zugeht.

*) Der Leipziger Thomanerchor endigte die Motette »Singet dem Herrn«, die in B steht, meistens in H-dur oder auch noch etwas höher.

X.

Man muss aber ernsthaft die Frage aufwerfen: Liegt das »aus dem Ton kommen« nur an den Sängern, oder etwa an der Composition, oder an der Natur der Harmonik, oder endlich am Dirigenten, der es in den Proben nicht verstanden hat, der Gefahr durch zweckmässige, verständnissvolle Winke und Maassregeln zu begegnen? In Wahrheit kann die Schuld in jedem der genannten Factoren liegen; in irgend einem concreten Falle wird sie in einem oder auch mehreren zu suchen sein. An den Sängern kann die Schuld liegen, wenn sie nicht gehörig geschult, oder wenn sie ermüdet sind und aus Ermattung im Ton sinken. An der Composition, wenn dieselbe unmelodisch ist, wenn von den einzelnen Stimmen Intervall-Schritte gefordert werden, für welche dem Sänger das melodische Verständniss fehlen muss. An der Natur der Harmonik, wenn Tonverbindungen, Zusammenklänge in der Composition vorkommen, die im reinen Tonsystem unrein sein müssen, von den Sängern aber rein gesungen werden; oder wenn es sich um Differenzen der Tonhöhe handelt, die ihren Grund in der Modulation (Tonartwechsel) haben. Am Dirigenten, wenn er in den Proben nicht erkannt hat, wo der Fehler oder die Gefahr liegt.

Wir haben es hier zunächst mit dem Falle der Natur der Harmonik zu thun und beabsichtigen, dem Titel des Aufsatzes gemäss, die unreinen Dreiklänge, diese Hauptstörenfriede musikalischer Verhältnisse, und ihre Verbindungen näher zu betrachten. Zum Schluss wollen wir dann noch einige Rathschläge für die Intonation folgen lassen.

a) Der unreine Dreiklang der zweiten Stufe in Dur.

Wenn im reinen Tonsystem der Dur-Tonart folgende Schwingungsverhältnisse der Tonleiter zu Grunde liegen (die römischen Zahlen bedeuten die Stufen):

8 : 9 9 : 10 15 : 16 8 : 9 9 : 10 8 : 9 15 : 16
I II III IV V VI VII VIII (I)

Digitized by Google
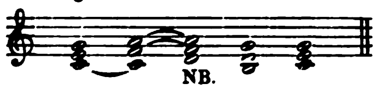
oder wenn mit anderen Worten

Stufe	gleich ist	Schwingungen
I	=	24
II	=	27
III	=	30
IV	=	32
V	=	36
VI	=	40
VII	=	45
VIII (I)	=	48

so ist leicht zu ersehen, dass die Quinten I V, III VII, IV VIII, V II (8va), VI III (8va), allemal gleich sind 2 : 3*), während die bekannte verminderte Quinte VII IV (8va) aufweist 45 : 64. Das Verhältniss der Quinte II VI aber ist 27 : 40. Damit letztere gleich 2 : 3 sei, müsste ihr Verhältniss sein 27 : 40½, oder ohne Bruchzahl 54 : 81. Mit noch anderen Worten: Wäre der Schritt oder die Entfernung I : II = 9 : 10 statt 8 : 9, oder wäre der Schritt V : VI = 8 : 9 statt 9 : 10, so würde auch die Quinte II VI eine vollkommen reine sein; im andern Falle ist sie's aber nicht.

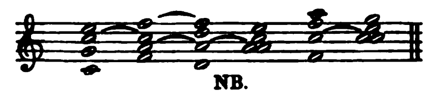
Bei dem Accord, der sich aus II IV und VI bildet, z. B. in C-dur *a f d*, handelt es sich nicht allein um die Quinte, sondern auch um die untere Terz II IV = *d f*; auch diese ist unrein, wie sich leicht ergiebt, wenn man ihr Schwingungsverhältniss vergleicht mit dem anderer kleiner Terzen: III V, VI VIII, VII II (8va) ergeben gleichmässig 5 : 6. Das Verhältniss der Terz II IV aber ist 27 : 32. Auch hier würde das Verhältniss 5 : 6 hergestellt werden, sobald I : II wäre = 9 : 10 statt 8 : 9, d. h. wenn II um die Differenz dieser beiden Verhältnisse tiefer intonirt würde. Diese Differenzen sind gering, allein das Ohr empfindet sie doch, und wer je Gelegenheit gehabt hat, den aus obigen drei Tönen bestehenden Accord auf einem akustisch rein gestimmten Instrument (etwa einem Harmonium) zu hören, der weiss wie fatal er klingt.

Nun aber die praktischen Folgen der Anwendung dieses Zusammenklanges. Nehmen wir an, ein Chor oder Solo-Terzett habe Folgendes ohne Begleitung eines temperirt gestimmten Instruments zu singen:



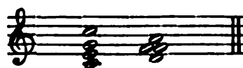
Die Intonation des zweiten Accords wird unzweifelhaft richtig ausfallen. Nun aber weiter! Die untere Stimme hat von *c* nach *d* zu schreiten; sie soll dies thun im Verhältniss 8 : 9, und wenn sie *d* richtig in gehöriger Höhe intonirt, wird sie den unreinen Dreiklang entstehen lassen und alles Folgende wird dann richtig ausfallen, der Schluss dieselbe Tonhöhe behaupten, die der Anfang hatte. Wie aber, wenn die Unterstimme den Schritt nur mit 9 : 10 macht, oder bei längerem Aushalten aus Unbehagen über den üblen Zusammenklang herabgeht und den Dmoll-Accord rein werden lässt? Es wird nicht zu vermeiden sein, dass in der weiteren Folge, im vierten Accord, die Mittelstimme in das zu tiefe *d* ihres Vorgängers springt; dass die Unterstimme das *h* als reine kleine Unterterz von *d* im Verhältniss 5 : 6, also ebenfalls zu tief intonirt; dass endlich die Oberstimme diesem Fallen nicht Stand halten kann, und ihren Secundschritt *a g* statt im Verhältniss 10 : 9, im Verhältniss 9 : 8 intonirt, also ebenfalls zu tief wird. Hiermit ist aber ausgemacht, dass der Schlussaccord tiefer sein wird als der des Anfangs. Sollte sich dieselbe Harmoniefolge mehrmals, und mit demselben Intonationsfehler, wiederholen, so darf es Niemand wundern, wenn schliesslich C-dur beinahe = H-dur geworden ist.

Von den neueren Theoretikern haben besonders S. Sechter und M. Hauptmann die unreine Natur des Accords der zweiten Stufe betont (Hauptmann nennt ihn sogar einen verminderten Accord, was an sich nicht unrichtig, aber doch wegen der Unterscheidung vom Accord der siebenten Stufe nicht ganz zweckmässig scheint). Während nun Hauptmann aus der Natur des Accords keine Regel für seine Behandlung ableitet, lässt sich Sechter im Gegentheil weiter auf die Sache ein, verweist den Accord unter die dissonirenden und fordert demgemäss Vorbereitung und abwärts gehende Auflösung der unreinen Quinte (»Die richtige Folge der Grundharmonien«, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1853, S. 22). Es fragt sich aber, ob mit dieser Regel etwas gewonnen ist, sowohl für die Theorie als für die Praxis. Sechter selbst sieht sich genöthigt, sein Gebot sofort einzuschränken, unter Umständen sowohl die Nicht-Vorbereitung als auch die Auflösung der Quinte aufwärts zu erlauben. Für die Sicherheit der Intonation, also für die Praxis, scheint diese Behandlung ohne Nutzen, denn in dem obigen Beispiel ist Vorbereitung und Auflösung beobachtet, und doch haben wir gesehen, dass die Gefahr des Fallens der Tonhöhe dadurch nicht beseitigt ist. Sogar will uns, was die Auflösung betrifft, bedünken, eine andere Folge der Grundharmonien, die Sechter für das reine Tonsystem verwirft und nur im temperirten gelten lassen will, sei ungefährlicher, daher richtiger; nämlich diese:



Hier löst sich die unreine Quinte nicht auf, sondern *a* bleibt liegen und wird Octave des Accords VI. Betrachten wir auch hier den ganzen Vorgang näher. Bei der Intonation des dritten Accords stehen *f* und *a* fest, dagegen ist es für die Stimmen, welche *d* zu intoniren haben, fraglich, ob sie es in der richtigen Tonhöhe 8 : 9, oder etwa in der weniger richtigen, aber zu *f* und *a* besser stimmenden Tonhöhe 9 : 10 bringen werden. Wie immer ihr *d* ausfallen werde, es wird keinen Schaden bereiten; denn da *a* dann liegen bleibt und daher auch für den folgenden F-Accord entscheidend wird, so dürfte die Tonhöhe des Exempels am Ende unverrückt erscheinen. Auch wird der Bass sogar leichter und daher sicherer intoniren, wenn er in folgenden Verhältnissen (mit tieferem *d*) singen darf 3 : 4, 6 : 5, 2 : 3, 5 : 4, 2 : 3. Der unreine Dreiklang ist dann freilich gar nicht vorhanden, sondern hat einem reinen Moll-Dreiklang Platz gemacht.

Wie man aus allem Bisherigen ersehen haben dürfte, handelt es sich seltener um die Intonation des Terz- und Quinttones, die ja als reine grosse Terz getreulich und fest zusammenstehen und auch bei unvorbereitetem Auftreten des Accords
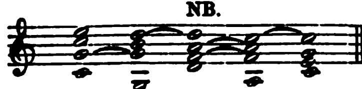


in der Intonation gar nicht zu verfehlen sind; sondern um den Grundton, der zu *f* und *a* nicht stimmen will und daher leicht nebenaus gedrängt wird.*) Doch könnte auch der Fall

*) Bekanntlich hat die höhere Octave eines Tones die doppelte Schwingungszahl; V II (8va) ist also = 36 : 54 = 2 : 3; VI III (8va) = 40 : 60 = 2 : 3.

*) Vielleicht war dies auch der Grund für Rameau-d'Alembert, dieses *d* als *sixte ajoutée* zum Unterdominant-Accord zu bezeichnen, es als Grundton gar nicht gelten zu lassen. Man könnte diese Lehre

Digitized by Google

eintreten, wo Terz und Quinte in bedenkliche Lagen gerathen, dann nämlich, wenn die Octave des Accords feststeht oder »vorbereitet« ist:



Hier werden die Mittelstimmen in bedenkliche Versuchung gerathen, ihre Secundschritte im Verhältniss 9 : 10 statt 8 : 9 zu intoniren, d. h. *f* und *a* zu hoch singen. In diesem Falle wird aber ohne Zweifel das ganze Sätzchen höher endigen als es angefangen hatte.

vielleicht consequent fortsetzen und beide getrennte Töne des Tonsystems *D|F* (siehe Hauptmann »Die Natur der Harmonik« etc. S. 45) als Töne bezeichnen, welche man der Ober- und Unterdominante »beifügen« darf:



Ob solche Erklärungsweise für die Theorie der Harmoniefolge einen wesentlichen Nutzen bringt, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Vergl. übrigens auch: W. Rischbieter »Die verminderten Dreiklänge« A. M. Ztg. 1867 Nr. 48.

(Schluss folgt.)

Das Musiklehrerthum und das Publikum.

Ein Wort an den Kultusminister.

Von **Louis Ehlert**.*)

Es hat in jüngster Zeit nicht an den mannigfachsten Versuchen gefehlt, das musikalische Urtheil des Publikums in die rechte Bahn zu lenken, und Dr. W. Langhans hat schon vor zwei Jahren zu diesem Zweck den Vorschlag gemacht, den Musikunterricht, auch den theoretischen, obligatorisch in die Schulen einzuführen. (In s. Broschüre: »Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung«.) Der Verfasser ging von der irrigen Vorstellung aus, jeder Mensch besässe ein Minimum von musikalischer Anlage. Jeder, der sich mit der musikalischen Theorie lehrend beschäftigt hat, weiss nun aber, dass sich bald nach den ersten Anfängen ein wenn auch noch so geringer Grad musikalischen Vorstellungsvermögens als Voraussetzung unabweislich herausstellt. Dieser geringste Grad musikalischer Phantasie ist aber durchaus nicht allgemein. Es giebt nicht nur Individuen, sondern ganze Familien, denen diese Kunstanlage absolut fehlt. Die obligatorische Einführung des Musikunterrichts in die Schule, sowie derselbe über das übliche Chorsingen hinausgeht (und auch hier wird bekanntlich zu Dispensationen geschritten), würde also nur das unendliche Volumen der Bildungselemente um ein neues vermehren, ohne irgendwie in's Gewicht fallende Resultate zu erzielen. Die Masse des in den Schulen zu bewältigenden wissenschaftlichen Materials ist schon so verwirrend gross, dass es geradezu leichtsinnig wäre, sie noch um eine Disciplin zu vermehren, welche so fragwürdig ist und so gar nicht autochthon. Wer Musik treiben will, dem stehen nur zwei Wege offen, die Kunstschule wenn er sich zum Künstler, der Privatunterricht wenn er sich zum Dilettanten ausbilden will. Wer die Musik berufsmässig treiben will, findet wohl Mittel und Wege sich zu orientiren; für den Dilettanten hat die Wahl eines Lehrers aber ihre grossen Schwierigkeiten. Keine Kunst vielleicht wird von einer so unverhältnissmässig grossen Masse Unberufener gelehrt wie die Tonkunst. Alle durch irgend einen Bankrott, ein Missgeschick oder einen Naturschaden aus ihrer Bahn gelenkten Existenzen stürzen sich mit verzweiflungsvollem Sprung in die jeder Controle entbehrende Carrière des Musiklehrerthums. Durchgefallene Candidaten, Renegaten und Verkommene aller Art bilden eine unheimliche Quote des gesammten Musiklehrerthums grosser Städte. Zu ihnen stösst als gefährlichstes Element der verpfuschte Musiker selbst. Er bläst vielleicht die Flöte in einem kleinen Orchester, unterrichtet aber nebenbei im Gesange oder Clavierspiel. Es ist nicht seine Schuld, dass es so wenig Flöten giebt, aber ist es die unsre?

Das Publikum ist übel dran. Hat Jemand einen Process zu führen, so geht er gewiss in den seltensten Fällen zu einem Winkeladvocaten; er wendet sich an Männer, denen der Staat die Advocatur übertragen hat, wie man nicht zum Quacksalber, sondern zum promovirten Arzt geht, wenn man krank ist. In allen Kreisen des Lebens giebt es Garantien gegen völlige Ignoranz und Unfähigkeit, in der Kunst allein nicht. Wer in dieser nicht zufällig orientirt ist, hat kein Mittel in Händen, den Künstler vom Charlatan zu unterscheiden. Das Uebel, welches durch solche Rathlosigkeit erzeugt wird, ist namenlos. Jeder Mann von Fach weiss, dass schlechter musikalischer Elementarunterricht fast unausrottbar ist. Es bleiben schlechte Gewohnheiten, Oberflächlichkeiten und Geschmacklosigkeiten zurück, die der geschickteste Meister oft nicht mehr zerstören kann. Es muss also eine Sicherheit gegen das unberufene Hausiren mit Kunst geschaffen werden, und diese Sicherheit kann nur der Staat geben. Gehört die Musik einmal zum Ressort des Kultus, so muss sie auch denjenigen gesetzlichen Schutz geniessen, den jedes allgemeine Culturelement beanspruchen kann. Die Form dafür wäre unschwer zu finden. Eine Commission der ausgezeichnetsten Tonkünstler aller Fächer versammelte sich ein oder zwei Mal im Jahre zum Zweck einer Examination. Jeder Musiker von allgemeiner Bildung hätte das Recht, sich von ihr in der Musikwissenschaft, also in Harmonielehre, Contrapunkt, Formen- und Instrumentationslehre, in der Geschichte seiner Kunst, vorzugsweise aber in dem Fach prüfen zu lassen, welches er als Unterrichtszweig erwählt. Dem die Staatsprüfung Bestehenden würde ein »Grad« verliehen, über dessen Ausdruck man sich leicht verständigen könnte. Vielleicht wäre »Doctor der Musik« hier das Natürlichste. Alle näheren Erwägungen müsste die Commission bei ihrer Constituirung in's Auge fassen. Hier sollen nur einige Andeutungen gegeben werden. Will Jemand sich als Lehrer des Gesanges oder eines bestimmten Instrumentes habilitiren, so wäre eine compositorische Anforderung an ihn nicht zu stellen. Nur seine Bekanntschaft mit den Compositionsmitteln, nicht aber den besonderen Beruf für ihre Anwendung hätte er nachzuweisen. Umgekehrt würde derjenige gerade Proben seines Compositionsgeschickes beizubringen haben, welcher das theoretische Fach zu seiner Hauptthätigkeit erwählt, denn es wird Niemand die Geheimnisse einer Kunst lebendig zu lehren verstehen, der sie nicht auch praktisch und mit einigem Erfolg an sich selber erprobt hat. Dagegen wäre bei ihm auf einen hohen Grad technischen Geschickes in der Behandlung eines Instrumentes zu verzichten. Man kann ein sehr grosser Componist sein, ohne doch auf irgend einem Instrumente eine erhebliche Fertigkeit zu besitzen, wie dies durch Cherubini, Berlioz und Wagner bewiesen wird. — Alles Detail der inneren Einrichtung eines solchen Prüfungsconseils, der Modus der Abstimmung, sowie die mancherlei technischen Fragen, die dabei zur Sprache kommen, müsste, wie gesagt, einer Vereinbarung der

*) Aus der von J. Rodenberg herausgegebenen »Deutschen Rundschau« vom März 1875, S. 459—468. In dieser reichhaltigen, im vorigen Jahre begründeten Zeitschrift referirte Herr Ehlert in geistvoller Weise über Berliner Musik. Der obige, von reicher Erfahrung dictirte Aufsatz dürfte in unserm Blatte, welches diese Zustände mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgt, sehr am Orte sein und das, was unter andern Ueberschriften hier über das Verhältniss von Musik und Staat vorgebracht wird, willkommen ergänzen. Weitere Bemerkungen über diesen Gegenstand werden folgen. *D. R.*

Digitized by Google

Commissionsmitglieder anheim gestellt werden. Als natürlichstes Vorbild empfiehlt sich hier die Verfassung einer wissenschaftlichen Examinationscommission.

Als unmittelbare Wirkung einer solchen Einrichtung würden sich folgende Erscheinungen einstellen. Alle jüngeren Kräfte, welche sich dem Musiklehrerthum zu widmen gesonnen wären, würden halb aus Ehrgeiz, halb aus Nothwendigkeit gezwungen werden, die Staatsprüfung zu bestehen. Mit ihrer Absolution würden sie eine gewisse Würde ihrer äusseren Stellung dem Publikum gegenüber gewinnen und dieses bei der Gewähr einer bestimmten künstlerischen Bildung, welche die Verleihung des »Grades« beurkundete, des schlimmsten Theils seiner Rathlosigkeit überhoben sein. Sehr bald würde der gesammte Musikunterricht nur noch in den Händen sachkundiger Männer sein und alle diejenigen Elemente, welche jetzt ihr unerkanntes Verderben in die Familien tragen, über kurz oder lang genöthigt sein, auf andere Erwerbsmittel zu sinnen und ihren heillosen Beruf mit einem gesünderen zu vertauschen. Wie viele unter denen, welche jetzt durch handwerksmässige und unberufene Arbeit im Fache der Kunsterziehung nur Verderben stiften, würden auf einem Bureau oder in irgend einer anderen praktischen Thätigkeit ganz an ihrem Platze sein. Man wende nicht ein, dass eine Reform wie die hier geplante, indem sie einer Reihe von schiefen und trügerischen Lebensstellungen den Garaus machte, auch manch ein Interregnum der bittersten Noth hervorrufen könnte. Wo es sich um eine Maassregel von allgemeinem Nutzen, um eine Sicherstellung der Gesellschaft in einer für sie immerhin wichtigen Frage handelt, kann das zeitlich geschädigte Interesse eines Einzelnen nicht in Betracht kommen. Die Kultur hat mit dem Kriege die Rücksichtslosigkeit gemein; wo sie neue Gebiete erstreitet, verbindet sie leicht mit der Consolidirung ihrer Macht die politische Grausamkeit der Annexion. Nicht einmal lässt sie sich wie die sanfte Eroberungsmoral unserer Tage auf den bedenklichen Ausgleichsversuch der Option ein. Es gilt vorwärts oder unter die Räder zu kommen.

Nun wird man mit einigem Recht fragen können, wie es sich denn mit den Titeln und Auszeichnungen verhält, welche seit einiger Zeit so reichlich an Tonkünstler gespendet werden, und ob dieselben nicht schon die Signatur bildeten, nach der hier erst gesucht werden soll? Ich kann mir nicht denken, dass es unter den so Ausgezeichneten einen so befangenen Mann geben sollte, der das Zufällige und oft Willkürliche in der Vertheilung dieser Ehrenbezeugungen nicht zugeben würde. Schon das Halbdunkel der Bewerbungsprocedur, welches doch den meisten unter ihnen vorangeht, giebt ihnen etwas Schemenhaftes, das sie von der einfachen Würde eines wissenschaftlichen Diploms sehr unvortheilhaft unterscheidet. In keinem Fall wird die Höhenkarte künstlerischer Intelligenz auch nur annähernd treu durch sie schraffirt. Auch wird es immer Männer geben, denen das halb heimliche Werben um einen Titel nicht zusagt, während sie sich sehr gern einer fachgemässen Prüfung unterwerfen würden, die ihnen eine Distinction verliehe, welche unter Freunden und Feinden den gleichen Cours genösse.

Was sich gegen die Staatseinmischung anführen liesse, wäre im Wesentlichen Folgendes. Die Kunst soll frei sein: jede Approbation könnte als ein Widerspruch gegen ihre innerste Natur aufgefasst werden. Man könnte von Entheiligung ihres göttlichen Ursprungs, von Maassregelung ihrer Freizügigkeit sprechen. Es könnte endlich die Unmöglichkeit der Differenzirung so heikler Qualitäten betont und dergleichen Halbreifes mehr eingewendet werden. Was heisst denn ein Examen ablegen? Heisst es etwas anderes als eine bestimmte Summe von Kenntnissen nachweisen? Der Genius eines Menschen lässt sich freilich nicht examiniren, so wenig, wie der Reiz, den eine künstlerische Persönlichkeit ausübt. Heine behält also vollkommen Recht, wenn er sagt:

Mein Freund, man kann ein tragischer Dichter,
Und doch ein dummer Teufel sein.

Der »dumme Teufel« mag bestehen, wenn in diesem Fall nur der »tragische Dichter« nachgewiesen wird. Mir scheint, alle diese Erwägungen haben nichts mit dem Vorschlage gemein, eine grobe, Allen erkennbare Grenzlinie zwischen der Ignoranz und dem Wissen zu ziehen und demgemäss eine Garantie gegen das künstlerische Zigeunerthum zu schaffen. Wäre der Einzelne in seiner Wahl denn dadurch irgend beschränkt, hätte er ein Recht von Bevormundungssystem zu sprechen, wo es doch ganz in seine Hand gegeben wäre, den Schäfer dem Arzte vorzuziehen? Solche Leute hat es zu allen Zeiten gegeben; für sie ist nicht auszusorgen, denn unter allen Formen der Dummheit ist die des Aberglaubens die dauerhafteste und unzugänglichste.

Eine andere, jetzt vielfach ventilirte Frage, die Frage nach der Gleichberechtigung der Frauen, wird hier aber ernstlich zu berücksichtigen sein. Dass viele unter ihnen für die ausübende Tonkunst unzweifelhaften Beruf haben, beweist der flüchtigste Blick in die Kunstgeschichte. Es hat zu allen Zeiten nicht nur vortreffliche Sängerinnen und Spielerinnen, sondern auch Lehrerinnen gegeben. Ich erinnere hier nur an Namen wie die der Viardot, der Schumann, der Ungher-Sabatin. Wenn sich nun auch im Allgemeinen nicht verhehlen lässt, dass der Mann auf diesem Felde wie auf allen übrigen den Vorzug grösserer Productivität und universellerer Bildung haben wird, so kann der durchschnittlich geringere Grad des weiblichen Intellects doch reichlich durch moralische Activa ersetzt werden, welche die Bilanz in anderer Weise ausgleichen. Zum Lehren gehören zwei Eigenschaften, die ihrer Natur nach mehr weiblich als männlich sind, Geduld und Liebe. Sie spielen, namentlich bei der Erziehung von Kindern, eine sehr wichtige Rolle. Nichts könnte also thörichter und ungerechter zugleich sein, als Frauen von einem Beruf auszuschliessen, dem sie ausser ihrer künstlerischen Befähigung noch die besonderen Vortheile ihrer geschlechtlichen Eigenthümlichkeit entgegen brächten. Nicht ohne Grund wird bei dem Elementarunterricht daher oft die Lehrerin dem Lehrer vorgezogen. Nun denke ich, liesse sich ein modificirtes Examen auch für Frauen leicht einrichten. Auszuschliessen wären von ihm Contrapunkt und Instrumentationslehre, weil beide Materien zu sehr dem Gebiete des höheren Tonkünstlerthums angehören. Unerlässlich jedoch blieben Kenntnisse in der Harmonie-, Formenlehre und der Geschichte der Musik. Eine Lehrerin, welche diese Gebiete nicht beherrschte, würde nur einseitig wirken können. Die Form des Prädicats wäre zu überlegen; »geprüfte Musiklehrerin« würde genügen, klingt aber etwas nüchtern. Vielleicht liesse sich ein artiger, nicht affectirter Titel finden. Die Wirkung würde unzweifelhaft auch hier sein, dass man ebenso wenig ungeprüfte Musiklehrerinnen engagiren würde, wie man wissenschaftliche Lehrerinnen und Gouvernanten nimmt, wenn sie nicht ihr Lehrerinnen-Examen bestanden haben.

Und nun erlaube man mir zum Schluss ein Wort, welches vielleicht überflüssig ist, ein Wort über die Wichtigkeit, welche die Tonkunst im Leben der meisten Menschen hat. Sie ist die Besinnung auf uns selbst, auf das Reinste und Beste, was wir in uns tragen. Sie ist die geheimnissvolle Macht, welche unseren Schmerz mildert und unsere Freude heiligt. Ihr unverlierbarer Trost stärkt die Seele fast mit der Kraft der Religion, und ich weiss nicht, ob die Gewalt, mit der sie uns über uns selbst erhebt, im Reich der Zauber ihres gleichen hat. Alles, was wir im Leben sonst als Glück erkennen, trägt den Silberstempel eines bestimmten Werthes. Mit ihm verknüpft sich ein ebenso bestimmtes Eigenthumsgefühl. Die Kunst und vor allem

Digitized by Google

die Tonkunst in ihrer weltabgewandten Höhe, weiss nichts mehr von dem begrenzten Erwerb der einzelnen Seele. Nur was uns allen gehört oder gebricht, drückt sie in der »wundersamen Melodei« ihrer Sprache aus, von der wir nicht wissen, von wannen sie kommt. Mit ihren Blüthenkränzen umschlingt sie unsere Fest- und Trauertage, an allem theilnehmend, was unser Dasein Beglückendes und Betrübendes birgt. Sie ist vielleicht die sittlichste unter allen Künsten, weil sie das Unsittliche eigentlich nicht ausdrücken kann. Wohl kann sie gemissbraucht werden, das Gemeine zu schmücken, sie selbst aber bleibt rein, wie das Kind rein bleibt, das eine unlautere Hand führt. — Das ist die Kunst, deren Lehre hier zu schätzen versucht werden sollte. Kein reines Evangelium ohne reine Jünger! Kein Wissen ohne Wissende! Auch die Kunstgeschichte ist das Kunstgericht, und — vergessen wir es nicht — die Geschichte einer Kunst macht nicht der Künstler allein, sondern Welt und Zeit mit ihm. Der Schaffende bedarf des Empfangenden so nothwendig, dass er ohne ihn nur als schöner Wahnsinn zu denken wäre. Daher überall, wo wahre Kunst zu Hause ist, in ihrer Umgebung auch wahres Verständniss und wahre Pflege. Beides ihr zu bereiten, ist die sorgenvolle kluge Pflicht der Erziehung. Bleiben wir ihr solchen Tribut nicht schuldig.

Schumann's „Genoveva".

Aufgeführt im Stadttheater zu Leipzig am 4. März 1875.

Das hiesige Stadttheater wollte begreiflicherweise nicht im Rückstand bleiben den Bühnen gegenüber, welche Schumann's Oper »Genoveva« auf's Neue ihrem Repertoire einverleibt hatten. Wenn irgendwo, so ist Leipzig die Stätte, wo dieses an reiner und edler Schönheit reiche, echt deutsche Werk nach seinem Verdienst gewürdigt werden kann. Hier wurde die ganze Eigenart Schumann'scher Musik zuerst verstanden, wenn auch zunächst von einer kleinen Gemeinde, von hier aus verbreitete sich der Sinn und das Verständniss dafür weiter und weiter. Hier trat auch die »Genoveva« zuerst an die Oeffentlichkeit, allerdings mit nur getheiltem Erfolg. Ein Vierteljahrhundert ist seitdem verstrichen. Eine dazwischen fallende Wiederaufnahme der Oper erzielte im Wesentlichen kein günstigeres Resultat. Es sei vorausgeschickt, dass die Aufnahme des Werkes bei der ersten Vorführung am 4. d. Mts. eine enthusiastische genannt werden darf. Eine Feststimmung war durch das ganze Haus verbreitet. Freunde Schumann'scher Musik waren von allen Seiten herbei geeilt. Die Mitglieder des Orchesters schienen die Uebermüdung vergessen zu haben, welche gegen Ende unserer Wintersaison sich bei diesen über Gebühr angestrengten Künstlern einzustellen pflegt, und so sah man heute im Orchesterraum nur strahlende freudig bewegte Gesichter.

Manches ältere Orchestermitglied, das bei der ersten Aufführung der »Genoveva« mitgespielt, mancher Zuhörer von damals mochte versucht sein, mit leisem Kopfschütteln das alte Thema: »*tempora mutantur*« zu variiren, wenn sie den früheren Eindruck der Oper mit dem gegenwärtigen verglichen. Denn das Werk ist dasselbe geblieben — wenn auch mit pietätvoller Hand an mancher Stelle nachgeholfen ward, um es den Bedürfnissen der Opernbühne besser anzupassen — wir und die Zeiten, oder sagen wir lieber die Umstände haben sich geändert. Als die »Genoveva« zuerst hier vor die Lampen trat, herrschte in Leipzig — es war wenige Jahre nach Mendelssohn's Tode — ein noch ziemlich einseitiger Cultus dieses für das hiesige Musikleben so bedeutungsvollen Tonmeisters. Auf der Opernbühne aber war Meyerbeer der Alleinherrscher. Gegen dessen mit allem Flitterstaat raffinirter Effecte aufgeputzte »grosse Oper« musste die stille in sich gekehrte »Genoveva« wohl ziemlich bescheiden, fast armselig sich ausnehmen. Was damals an der »Genoveva« befremdete, die continuirlich sich entwickelnde dramatische Handlung, steht uns heutzutage weit näher, wo wir an bis in's Extremste gehende Experimente nach dieser Richtung hin gewöhnt sind. In der That frappirte jetzt allgemein die durchweg moderne Haltung der Musik, im dramatischen Sinne. Dass Schumann dieser seiner Kunst nicht das Recht verkümmert hat, sich in der ihr nöthigen Abgeschlossenheit und festen Gliederung auszusprechen, bedarf kaum der Erwähnung. Den lyrischen Ergüssen ist jedoch der Platz ziemlich knapp zugemessen, so dass nirgendwo eine Stockung des dramatischen Flusses sich fühlbar macht. Die einzelnen Stücke schliessen zwar fest ab, und wir werden nicht nach jetzt beliebter Weise mit einem Quintsext- oder verminderten Septimen-Accord abgefunden, wo wir einen Schluss im Grund-Accord erwarteten. Dieser Abschluss der einzelnen Stücke macht sich jedoch je nach den scenischen Bedürfnissen nur mehr oder weniger fühlbar. Wo der dramatische Vorgang es erfordert, erscheint der Abschluss abgedämpft und der Uebergang zur nächsten Gesangsnummer geschieht in fast unmerklicher Weise. Hier und da möchte man einem Gesangsstück selbst einen breiteren und gesättigteren Schluss wünschen, so wohl es anderseits thut, mit den stereotypen Schlagworten der musikalisch-dramatischen Tonsprache verschont zu bleiben. Wenn man fast allgemein mit grösster Sicherheit das Wort aussprechen hört, die »Genoveva« sei durch und durch »undramatisch«, so ist das nicht so ohne Weiteres zuzugeben. Die Anlage des Ganzen, die Umrisse des musikalischen Aufbaus wollen uns als durchaus dramatisch gedacht erscheinen, und in diesem Sinne ist es wohl verständlich, dass Schumann an Heinrich Dorn schreiben konnte, in der »Genoveva« sei jeder Takt dramatisch. Jener oft gehörte und gedankenlos nachgesprochene Vorwurf kann nur die Tonsprache an sich treffen, welche Schumann in diesem Werke zu uns redet. Es ist eben seine eigene. Von einer so eminent lyrisch begabten, so subjectiv angelegten Natur wird Niemand verlangen können, dass sie ihr Eigenstes verleugne und für die Bühne in einer ihr fremden pointirten Diction zu uns rede, wie sie uns heutzutage vom Wesen dramatischer Musik unzertrennlich erscheint. Schumann lässt seine Personen allerdings mehr in sich hinein, als aus voller Brust in den Zuschauerraum hinaussingen. In feinster, oft vielleicht in zu feiner Weise geht die Musik einer jeden Gefühlsregung nach und weiss für sie den adäquaten Ausdruck zu finden. Allerdings sind es ausschliesslich Schumann'sche Gefühlsregungen, welche die Personen auf der Bühne uns zu vertrauen haben, aber es sind zu gleicher Zeit die edelsten, reinsten und lautersten, welche eine Menschenseele bewegen können. Zuweilen scheint es, als mache der Tonmeister den Versuch, sich in das Costüm zu finden, das die Bühne ihm aufdrängt. Aber überall sehen durch die Maske uns die verträumten Augen des Meisters an, und selbst aus den Kriegerchören des ersten Acts glaubten wir den Pulsschlag seines weich und tief empfindenden Herzens herauszuhören. Dass die Grenzen zwischen Recitativ und Gesang fast ganz durch ein oft in Anwendung gebrachtes, zwischen beiden schaukelndes Arioso verwischt erscheinen, dass es an mannigfaltigen, schlagkräftigen Rhythmen fehlt, trägt nicht wenig dazu bei, der Musik den Charakter des vorwiegend Weich-Elegischen zu verleihen. Wo eine frischere Rhythmik sich Bahn bricht, wie in den Chören des ersten Actes, dem zweiten Theil der Arie des Golo und der freudig bewegten Arie des Siegfried, oder im Spitzbubenlied des letzten Actes, wirkt sie doppelt erfreulich. Mag man immerhin behaupten, die Peri, die Pilgerfahrt der Rose und die Musik zu Byron's Manfred seien an blühender Frische der Melodik der »Genoveva« überlegen, dennoch enthält diese nicht wenige Perlen von reinster lyri-

Digitized by Google

scher Schönheit. So gleich der erste Satz von Golo's Arie »Frieden zieh' in meine Brust«, der langsamere Eingangssatz des Abschieds-Duetts zwischen Genoveva und Siegfried, der Zwiegesang der Genoveva mit Golo und die reizenden Gesangstücke, welche den Bildern des Zauberspiegels zur Begleitung dienen. Vor Allem auch die beiden herrlichen, aus tiefster Seele gesungenen Gebete der Genoveva. Eine Musik, welche sich nur an die Besten der Menschen, jedenfalls nur an das Beste im Menschen zu wenden scheint, kann — so sollte man meinen — nie die Vulgärsprache für das Verständniss der grossen Menge werden. Im gewissen Sinne ist das gewiss richtig. Aber die Musik der Genoveva hat eine nicht zu verachtende Verbündete in der ihr innewohnenden Wahrheit. Dass die zwingende Gewalt der Wahrheit, die, jede äusserliche Umschreibung, jeden phrasenhaften Ausdruck verschmähend, nie mit dem Surrogat einer Empfindung sich begnügend, sondern stets jede Empfindung in voller Aufrichtigkeit selbst gebend, dass diese Wahrheit auch ihre Wirkung auf ein gemischtes Theaterpublikum nicht verfehlt, lehrten uns die beiden ersten Aufführungen der »Genoveva« bei ihrem diesmaligen Erscheinen auf der Leipziger Bühne. Dass wir also in Bezug auf ihre dramatische Wirkung nicht dem üblichen Verdammungsurtheil zustimmen, erhellt aus dem Vorherstehenden. Der Schluss des ersten Acts, die Entwickelung der Scene zwischen Genoveva und Golo im zweiten und das folgende Finale überraschten geradezu durch dramatisches Leben, welches allerdings im letzten Act einigermaassen erlahmt, wo man bei der Wiedervereinigung der Gatten einen frischeren, freudigeren Ton angeschlagen hören möchte. Um den Schluss der Oper dem Geschmack des heutigen Theaterpublikums mundgerecht zu machen, musste eine feinsinnige Intention des Componisten, die freilich mehr poetisch als dramatisch gedacht ist, dem Rothstift zum Opfer gebracht werden. Schumann lässt ursprünglich durch den Klang der Kirchenglocken, während der Chor eine innig rührende Melodie in mässigem Marschtempo anstimmt, die wiedervereinigten Gatten aus der Wildniss in die Heimath geleiten. Die Scene verändert sich und zeigt den Hof von Siegfried's Schloss wie zu Anfang der Oper. Erst leiser, dann näher kommend hört man den Zug sich nahen, der vom Bischof Hidulfus begrüsst wird. Dieses Zurückführen zum Anfang, wodurch wie mit weicher Hand alles dazwischen liegende Herbe und Schmerzliche ausgetilgt und der Vergessenheit überliefert wird, ist echt Schumannisch. Dennoch war es in Berücksichtigung des Zeitgeschmacks vielleicht praktisch gehandelt, die Oper früher abschliessen zu lassen. Unser Publikum ist nicht mehr daran gewöhnt, ein Werk ruhig ausklingen zu hören. Nach dem Höhepunkt eines Stücks verlangt man die Katastrophe und nach dieser in aller Geschwindigkeit das Ende. Unter diesen Umständen bleibt es immerhin anerkennenswerth, dass man nicht das Finale im Fidelio streicht, und die Oper nicht mit der »namenlosen Freude« abschliessen lässt.

Die Aufführung des Werkes war eine durchaus tüchtige, pietätvoll vorbereitete. Fräul. Mahlknecht lieh der Genoveva jene Innigkeit und dramatische Belebung, welche allen ihren Gestaltungen eigen ist, und dem Siegfried des Herrn Gura kam die männliche Frische seines Organs und die imposante Männlichkeit seiner Erscheinung trefflich zu statten. Fräul. Keller fand sich mit der schweren Partie der Margarethe nach Kräften ab. Gerade diese Figur ist durch Schumann in Folge seiner eigenthümlichen Begabung für Schilderung geheimnissvoll-unheimlicher Stimmungen besonders scharf charakterisirt worden. Ganz besonders bedeutsam ist die Soloscene der Margarethe im dritten Act mit ihrer grell und seltsam gefärbten Orchestereinleitung. Gerade diese Scene kam durch die mangelhafte Text-Aussprache des Fräul. Keller nicht zu voller Wirkung, während sie in den leidenschaftlichen Momenten der Partie ganz an ihrem Platze war. Eine vorzügliche Leistung war der Golo des Herrn Ernst. Abgesehen vom gesanglichen Theil der Rolle, welcher, dem Organ des Sängers besonders günstig, zu bester Wirkung kam, gab derselbe eine schauspielerische Charakterzeichnung dieser Gestalt von so überzeugender Wahrheit, dass wohl wenige Collegen im Tenorfach es ihm darin gleich thun möchten. Die kleineren Partien des Drago (der taktvoller Weise in jüngerer Maske gespielt wird), des Hidulfus, des Knappen und der beiden Jäger, wurden durch die Herren Lissmann, Ress, Rebling, Ehrke und Ulbrich in würdiger Weise vertreten. Mit der Ausführung der Gesangstücke hinter der Scene waren die Damen Gutzschbach und Steinhäuser betraut. Die Chöre thaten ihr Möglichstes und liessen ausnahmsweise kaum zu wünschen übrig. Dass unser vortreffliches Orchester mit voller Hingebung bei der Sache war, bedarf kaum der Erwähnung. An manchen Stellen würde die reiche und complicirte, oft etwas unruhig wogende Orchesterpartie durch discretere Behandlung, welche das weniger Bedeutsame mehr zurücktreten liesse, vielleicht noch gewinnen. Dieses werden die nächsten Aufführungen, die hoffentlich nicht zu lange auf sich warten lassen, gewiss von selbst ergeben. Möge dem edlen, echt deutschen Werke auch fernerhin die Gunst unseres Theaterpublikums erhalten bleiben! Jedenfalls war es uns eine reine, erhebende Freude nach so manchen banalen Erscheinungen die stille, edle und in sich gekehrte Gestalt der »Genoveva« über unsere Bühne schreiten zu sehen.

H.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Leipzig, 5. März.

Mit dem zehnten Concerte beschloss am 2. März der Musikverein Euterpe die Reihe seiner dieswinterlichen Aufführungen. Auf dem Programm standen: Eine Faustouvertüre von Rich. Wagner; Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa aus Goethe's Faust, für Sopran und Pianofortebegleitung componirt von M. Hauptmann (für Orchester von F. von Holstein); Solostücke für Pianoforte: a) Phantasie und Fuge (Op. 91) von J. Raff, b) Nocturne (Op. 62 Nr. 2) und c) Ballade von F. Chopin, vorgetragen von Herrn Otfried Rötscher; Symphonie (D-moll) von R. Volkmann; Lieder von Brahms, F. Schubert und C. Piutti, sowie »Les Préludes«, symphonische Dichtung von Fr. Liszt. Sehr freuten wir uns, Volkmann's gesunde, kernige Tonschöpfung wieder einmal zu hören. Dieselbe wurde im Grossen und Ganzen auch ganz lebendig und schwungvoll ausgeführt, nur die Herren Violoncellisten schienen es sich zum Grundsatz gemacht zu haben, divergirenden Schwingungszahlen zu folgen, so eclatant waren die Intonationsabweichungen in beiden Cantilenenstellen des zweiten Satzes. Ungestörter verliefen die Anfangs- und die Schlussnummer; Wagner's Faustouvertüre ging sogar sehr zufriedenstellend; in Liszt's Préludes jedoch machte sich das Missverhältniss zwischen dem für derartige vollinstrumentirte Werke nicht stark genug besetzten Streichorchester und dem Bläserchor einigermaassen fühlbar, indem letzteres jenes häufig übertönte, — ein Uebelstand, der um so fühlbarer werden musste, als einzelne Bläsergruppen auch nicht immer durch die gehörige Reinheit und Tonschönheit dominirten. Anlässlich der Gesangsleistungen des Fräul. Gutzschbach können wir nur wiederholen, was wir früher über genannte Dame sagten, dass dieselbe sowohl durch ihre schönen Stimmmittel, als auch durch ihre stets noble, warm empfundene Vortragsweise mit vollem Recht zum Liebling des hiesigen Publikums geworden ist, und dass sich daher jeder Gesangscomponist gratuliren kann, seine Schöpfungen von ihr in die Oeffentlichkeit eingeführt zu sehen. An diesem Abend traf dies glückliche Loos Herrn C. Piutti, den Componisten des Liedes »O süsse Mutter, ich kann nicht spinnen« (Text von Fr. Rückert). Das Lied — an sich schon äusserst sprechend und schlagkräftig — übte denn auch in Fräul. Gutzschbach's sinniger Wiedergabe eine zündende Wirkung. Herr Rötscher, der Pianist des Abends, sagte uns namentlich in Raff's Phantasie und Fuge zu. Seine gut ausgebildeten Finger (dem Vernehmen nach ist Rötscher ein Schüler Hans

Digitized by Google

von Bülow's) erschienen hier durchaus im Dienste höherer geistiger Factoren, denn sowohl der declamatorische Ausdruck in der Phantasie, als auch die Klarlegung der einzelnen thematischen Bestandtheile in der Fuge liessen nichts zu wünschen übrig. In Chopin's Stücken dagegen vermissten wir den erforderlichen Esprit und die poetische Empfindung; namentlich entwickelte der Vortragende in der Ballade nicht Nüancen- und Farbenreichthum genug, weshalb auch jedenfalls die Beifallsbezeigungen der zahlreich versammelten Zuhörerschaft hier lauer als nach Raff's Composition waren. Blicken wir noch einmal auf die innerhalb des verflossenen Winterhalbjahres entwickelte Thätigkeit dieses Institutes zurück, so können wir nur sagen, dass sowohl der Dirigent, Herr A. Volkland, sowie auch das Orchester stets bestrebt waren, nach Umständen und Kräften das möglich Beste zu leisten und sich die »Euterpe« nicht nur um die Kunst im Allgemeinen, sondern auch noch ganz besonders um die Einführung neuerer Werke von lebenden Tonsetzern verdient gemacht hat, so dass wir dem Institute ein fröhliches Weiterblühen zu Nutz und Frommen der Tonkunst auch für die Folge aufrichtigst wünschen müssen.

Das achtzehnte Gewandhausconcert, am 4. März, war wieder eines von jenen Concerten, über welchen von Anfang bis zu Ende der Zauber geistiger Weihe lag. Dasselbe brachte an grösseren Instrumentalwerken Beethoven's Ouvertüre zu Leonore (Nr. 1) und Fr. Schubert's Cdur-Symphonie, in denen sich unser vorzügliches Orchester wieder einmal so ganz in seiner vollen Meisterschaft zeigte; Haupt und Glieder des grossen Tonkörpers standen in einem so wunderbaren inneren Rapport zu einander, dass selbstverständlich auch die Wirkung nach aussen hin eine fortreissende und begeisternde war. Von Gesangsvorträgen sind zu nennen: Arie aus »Davidde penitente« von W. A. Mozart, desgleichen Lieder mit Pianoforte: a) »Lehn' deine Wang'« von Adolf Jensen, b) Frühlingslied von Robert Franz, von Frau Dr. Peschka-Leutner mit jener technischen Unfehlbarkeit vorgetragen, die wir von jeher an dieser Künstlerin zu bewundern und zu rühmen Gelegenheit hatten. Die Instrumentalsoli hatte Herr Concertmeister de Ahna aus Berlin übernommen. War es schon wohlthuend — nachdem in letzter Zeit ausschliesslich das Pianoforte in unseren Concerten dominirte — endlich wieder einmal ein anderes Soloinstrument zu hören, so haben wir diesmal in zweifacher Hinsicht unsere volle Anerkennung auszusprechen, einmal über die Wahl der zum Vortrag gebrachten Stücke selbst (Herr de Ahna gab uns Bruch's Violinconcert und das Adagio aus Spohr's neuntem Concerte zu hören), das andere Mal über die Art und Weise der Ausführung derselben. Unterstützt durch einen herrlichen Ton und solide Fertigkeit, spielte der Vortragende durchgängig mit demjenigen künstlerischen Adel, welche jene edlen, stilvollen Werke verlangen, und erntete, gleich Frau Peschka-Leutner, stürmischen Beifall.

---

* **Berlin.** *a.* Die zweite Soirée des Kotzolt'schen Gesangvereins (am 22. Febr. im Saale der Singakademie) war besonders interessant durch den Vortrag eines fünfstimmigen Chores von einem Meister, welcher ein seltener Gast in unseren Concerten ist. Man sang nämlich die Deploration, welche Josquin de Près im Jahre 1512 auf den Tod seines geliebten Meisters Johann Ockenheim setzte. Ockenheim war der Hauptbildner der Niederländer, er hatte eine grosse Zahl Schüler, von welchen viele hervorragten, unter ihnen Josquin, der grösste der Meister vor Palestrina. Dieser war ein Liebling Luther's, der seine »Muteten« mit Begeisterung sang und von ihm rühmte, seine Composition sei »nicht in die Regel gezwungen und gebunden, sondern frei wie des Finken Gesang«. Etwas von dieser Empfindung werden die gebildeteren unter den Hörern auch bei dem erwähnten Vortrage verspürt haben; der Chor gelang sehr gut, und die Ausführung verdient hohes Lob. Der folgende Doppelchor von einem andern »Alten«, von Hans Leo Hassler, »Im kühlen Mai« aus dem Jahre 1600 wurde weniger gut gesungen.

* **Halle.** (Der Hassler'sche Verein in seinem 10jährigen Bestande.) Ueber diesen regen musikalischen Verein, der seit dem 22. Febr. 1866, wo er gegründet wurde, nahezu 60 zum Theil grosse Aufführungen veranstaltet hat, erschien zum 22. Febr. 1875 als dem zehnten Stiftungstag ein Bericht über die bisherige Vereinsthätigkeit, welcher sämmtliche Aufführungen chronologisch und sehr übersichtlich verzeichnet. Begründer und alleiniger Leiter des Vereins ist Herr Musikdirector Hassler, ein verdienter Mann, der Eifer und musikalische Selbständigkeit besitzt. Die Einleitung des erwähnten Berichtes enthält die beste Beschreibung des Vereins und wird hier deshalb willkommen sein. »Die ersten Anfänge des Vereins sind zurückzuführen auf die im Jahre 1864 und früher von Herrn Hassler in seiner Wohnung veranstalteten musikalischen Abendunterhaltungen (gemischtes Quartett in mehrfacher Besetzung). Da diese im Laufe der Zeit immer grösseren Umfang annahmen, war man genöthigt, sich nach einem grösseren Raume umzusehen. Daher siedelte man zunächst nach dem Saale des »Hôtels zur Stadt Zürich«, sodann nach dem des »Hôtels zum Kronprinzen« über. Hier gab der unterdessen nicht unbeträchtlich gewachsene »Verein« am 17. Januar 1866 seine erste Aufführung mit Orchester vor einem geladenen Publikum, hier beging er am 22. Febr. desselben Jahres seinen ersten Stiftungstag. Von da an nahm er mit jedem Jahre zu, so dass die Zahl seiner Mitglieder jetzt 551 beträgt, von welchen 167 als »active Mitglieder« den ausübenden Chor bilden. Besonders hervorgehoben zu werden verdient hierbei noch der Umstand, dass die stets starke Besetzung der Männerstimmen die Pflege auch des Männergesanges ermöglicht hat. Bei dem frischen Leben und Streben des Vereins, welchen Herr Hassler mit kundigem Blicke, mit sichrer Hand und mit ausserordentlicher Selbstaufopferung trotz mannigfacher Fährlichkeiten fortbildete, wuchs bald die Bedeutung der Leistungen. Bereits am 10. November 1866 fand zur Vorfeier des Sieges- und Friedensfestes das erste Kirchenconcert statt. Mit diesem wurde der junge Verein in die Bahn gelenkt, welche er, dem letzten und höchsten Ziele seines Leiters gemäss, bis auf den heutigen Tag verfolgt. Insbesondere aber war es der altkirchliche Acapellagesang, welchen Herr Hassler mit dem Vereine in unsere Stadt einführte, pflegte und heimisch machte. Geschah dies in erster Linie um der unsterblichen Gesänge eines Palestrina, Gabrieli, Lotti, Lassus, Gallus, Eccard u. A. selbst willen, so war doch andererseits auch der gewiss richtige Gesichtspunkt maassgebend, dass eine eingehendere und verständnissinnigere Pflege der kirchlichen Musik überhaupt nur auf der Grundlage dieser Gesänge möglich sei. Es würde zu weit führen und den bescheidenen Standpunkt dieser Zeilen verrücken, wollten wir hier die auf diese Leistungen bezüglichen Urtheile der Kritik näher berühren, obwohl gerade sie am besten zeigen, wie vortrefflich es Herr Hassler verstanden hat, die so ungewöhnlich schwierige, Zeit und Selbstverleugnung fordernde Aufgabe mit seinem Vereine zu lösen. Nicht am leichtesten wiegt hierbei das Urtheil des Halleschen Publikums selbst: bei der alljährlichen Wiederkehr der liturgischen Andacht am Todtenfeste, welche vom Hassler'schen Vereine durch diese wunderbaren Gesänge unterstützt wird, ist unsere geräumige Marktkirche bis auf den letzten Platz gefüllt. Hand in Hand mit den geistlichen Aufführungen gingen aber auch grössere und kleinere weltliche Concerte, in welchen ebenso wie bei den Acapellaconcerten hauptsächlich auf gediegene und organisch in sich zusammenhängende Programme Gewicht gelegt wurde. Wir heben unter ihnen besonders die für die jetzige Generation unserer Stadt erste vollständige Aufführung der IX. Symphonie Beethoven's vom 14. März 1872 hervor. Auch ist es ein besonderes Verdienst des Herrn Hassler, dass er das der Stadt Halle durch finanzielle Misserfolge entfremdete Leipziger Gewandhausquartett, sowie nach Hegar's Erkrankung das Weimaraner Hofquartett und durch diese die Kammermusik überhaupt wieder dauernd hier einführte. Wenn nun der Verein heute auf dies erste Decennium seines Bestehens zurückblickt, so kann er es nach dem Gesagten nicht anders, als mit dem Gefühl freudiger Dankbarkeit gegen seinen bewährten Führer, Herrn Musikdirector Hassler, welcher nicht nur in der Privatstellung als Dirigent seines Vereins, sondern auch sowohl in dem nun bereits über 25 Jahre verwalteten Amte eines Cantors an der Kirche zu U. L. Fr. und eines Directors des Stadtsingechors, als in dem eines Gesanglehrers an der Lateinischen Hauptschule der Francke'schen Stiftungen, überhaupt aber während seines nunmehr dreissigjährigen Aufenthaltes in unserer Stadt so unermüdlich für die Pflege guter Musik thätig gewesen ist und nicht das Wenigste zur Hebung und Förderung unserer Musikverhältnisse beigetragen hat. Möge der nachfolgende Bericht ihm ein bleibendes Zeichen herzlicher Dankbarkeit und warmer Verehrung seines Vereins sein! Die activen Mitglieder aber, welche sich der angenehmen Mühe der Abfassung dieses Berichts freiwillig unterzogen haben, glauben allen Mitgliedern, allen Freunden des Vereins und seiner Bestrebungen aus dem Herzen zu sprechen, wenn sie diese kurzen Vorbemerkungen mit dem Wunsche schliessen: Möge der Hassler'sche Verein noch lange in frischer Kraft blühen und so rüstig wie ernst weiter streben an der Hand seines verdienstvollen Begründers und Leiters!«

* **Stockholm.** Am 4. März wurde hier in Gegenwart des Königs und mehrerer hoher Staats- und Hofbeamten unter den üblichen Ceremonien zu der neuen musikalischen Akademie der Grundstein gelegt.



ANZEIGER.

[52]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Sommersemesters**, den **15. April d. J.**, können in diese unter dem Protektorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende und von Seiner Majestät, sowie aus Mitteln des Staates und der Stadt Stuttgart subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor-, Solo- und dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition), Orgelkunde, Geschichte der Musik, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Declamation und italienische Sprache und wird ertheilt von den Professoren **Faisst, Keller, Koch, Krüger, Lebert, Levi, Pruckner, Scholl, Singer, Stark** und Hofkapellmeister **Doppler**, den Herren **Alwens, Bech, Debuysère, Krumbholz, Schmitt** und **Wien**, ferner den Herren **Attinger, Beron, Ferling, Fink, Hauser, Karl Herrmann, Wilhelm Herrmann, Hummel, Herstatt, Rein, Runzler, Seyboth, Seyerlen, Schwab** und **Wünsch**, sowie den Herren **Bühl, Feinthel** und **Sittward**.

Für das Ensemblespiel auf dem Clavier ohne und mit Begleitung anderer Instrumente sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben. Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Clavier für das Lehrfach ausbilden wollen, praktische Anleitung und Uebung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 240 Mark (140 fl.), für Schüler 260 Mark (151 fl. 40 kr.), in der Kunstgesangschule (mit Einschluss des obligaten Clavierunterrichts) für Schüler und Schülerinnen 360 M. (210 fl.).

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der am Samstag den 10. April, Nachmittags 2 Uhr stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 3. März 1875.

Die Direction:
Professor **Dr. Faisst.** Professor **Dr. Scholl.**

(H 7786)

[53]

Klassische Klavierwerke
zu zwei Händen in billigen Quart-Bänden.

Bach, J. S., Klavierwerke mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von C. Reinecke. 7 Bände. Roth cartonnirt. Band I und VI à netto 6 Mark.
Band II, III, IV, V, VII à netto 5 Mark.

Hummel, J. N., Pianof.-Werke. Roth cart. netto 8 Mk.

Mendelssohn Bartholdy, F., Werke f. Pianoforte allein.
Erster Band. Elegant brochirt. netto 9 Mark.
Zweiter Band. Elegant brochirt. netto 8 Mark.

Schubert, Frz., Pianoforte-Werke. Roth cart. n. 9 Mk.

Schumann, R., Pianof.-Werke. Erster Band. (Op. 9. 12. 15.) Roth cartonnirt. Preis netto 6 Mark.

Thalberg, S., Pianof.-Werke. Erster Band. n. 6 Mk.

Weber, C. M. v., Pianof.-Werke. Roth cart. n. 4 Mark.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[54] In meinem Verlage erschien soeben:

Maurerische Trauermusik
für Orchester
componirt von
W. A. Mozart.
Op. 114.

Für Pianoforte, Violine und Violoncell ad lib.
bearbeitet von
H. M. Schletterer.
Pr. 2 Mk.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[55]

Mendelssohn's Werke.

Soeben wurde an die Subscribenten versandt:

Symphonien.	1. Erste Symphonie. Op. 11.	Part. M. 4. 80.	St. M. 8. 10.
Ouverturen.	3. Fingalshöhle. Op. 26.	Part. - 3. 30.	St. - 3. 60.
	4. Meeresstille. Op. 27.	Part. - 3. 60.	St. - 4. 20.
	5. Melusine. Op. 32.	Part. - 3. 90.	St. - 3. 90.
Sämmtl. Lieder	f. Sopr., Alt, Tenor, Bass.	Part. - 3. 30.	St. - 5. 10.

Leipzig, den 8. März 1875. ***Breitkopf & Härtel.***

[56] Soeben erschien in meinem Verlage:

PUCK.
Characterbild
zu
Shakespeare's Sommernachtstraum
für
Pianoforte zu vier Händen
componirt von
Franz Behr.
Op. 330.
Preis 3 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[57] In meinem Verlage ist erschienen:

Louis Köhler, Op. 80.
Kinder-Klavierschule
in fasslicher und fördernder theoretisch-praktischer Anleitung, mit mehr als 100 Originalstücken und Uebungen. Eingeführt in zahlreichen Konservatorien, Seminarien und Klavierlehranstalten.
Revidirte und verbesserte Original-Ausgabe.
Neunte Auflage. Preis M. 3.

Leipzig. *C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.* (R. Linnemann.)

[58] In meinem Verlage ist erschienen:

Die Alpenrose.
(Gedicht von Feodor Löwe.)
Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt von
Ferdinand Sieber.
Op. 102.

Für tiefe Stimme. **Für höhere Stimme.**
Pr. à $1\frac{1}{2}$ Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. März 1875. **Nr. 12.** X. Jahrgang.
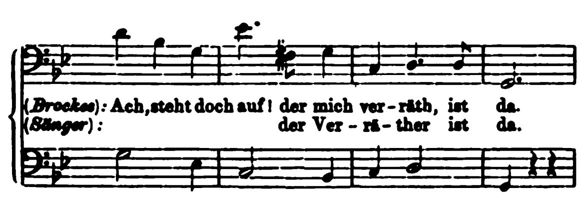
Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**
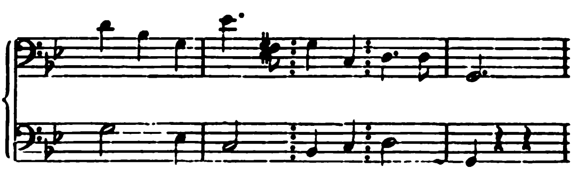
Vorübergehender Taktwechsel bei Händel.

B. G. Das Factum, auf welches ich hier hinweisen will, ist jedem Kenner Händel's bekannt. Dennoch wird seine Besprechung nicht ganz überflüssig sein, denn ausübende Musiker, namentlich Sänger, scheinen nicht überall so darauf zu achten, wie es bei Vorführung Händel'scher Werke geschehen sollte.
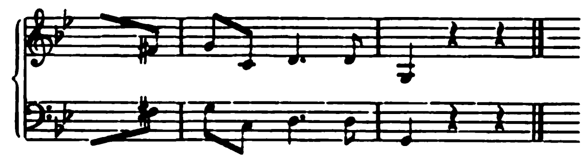
Die eben geäusserte Vermuthung drängte sich mir vor einigen Jahren zuerst auf beim Anhören der (grösseren) Passion Händel's, als ich vernahm, dass am Schluss der dritten Arie Jesu (»Erwachet doch!«) der Sänger den Text änderte. Ich setze die Stelle her mit dem ursprünglichen Text und der vom Sänger angebrachten Veränderung.*)



Der Sänger, obwohl ein vielseitig gebildeter Musiker, hatte also geglaubt, Händel habe hier, wo auf die erste Silbe des Worts »verräth« der gute Tacttheil des Dreivierteltakts fällt, falsch declamirt; er hatte nicht gemerkt, dass er selbst erst eine falsche Betonung herbeiführe, oder vielmehr, dass er durch seine Betonung den von Händel beabsichtigten musikalischen Ausdruck der Stelle ändere. Die Stelle ist nämlich, trotz der Beibehaltung der dem Dreivierteltakt entsprechenden Taktstriche, so zu verstehen:
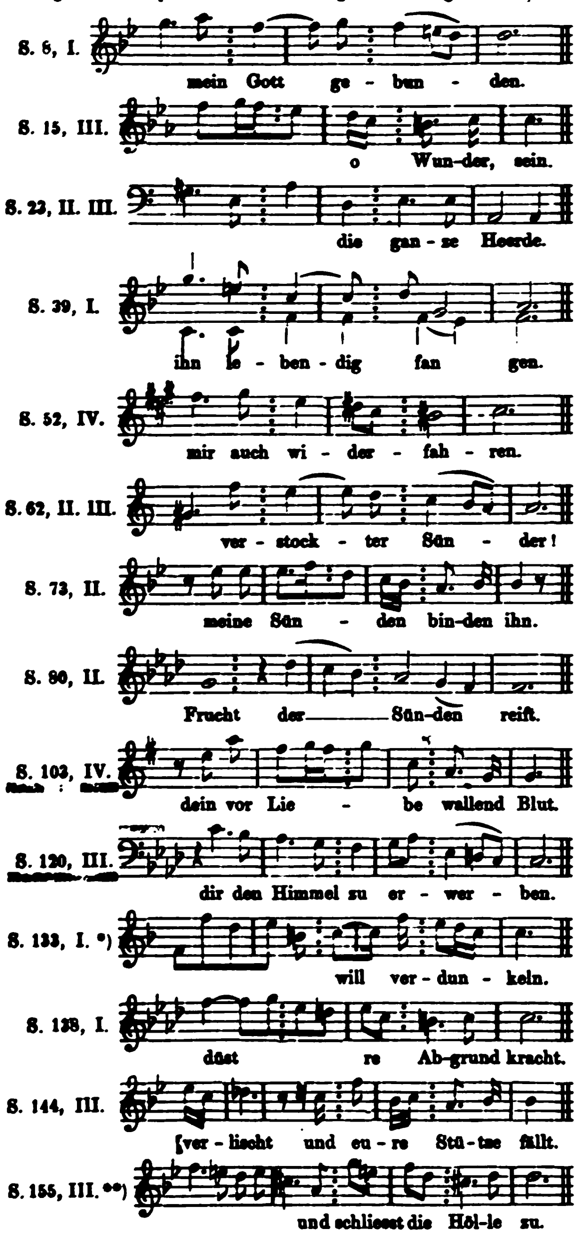


Wäre ein specieller Beleg nöthig, so hätte man nur auf das sich unmittelbar anreihende Ritornell zu verweisen, welches in seinen letzten Takten



den Schluss des Gesanges nachahmt. Allein diese besondere Bestätigung ist gar nicht erforderlich, da Fälle wie dieser bei Händel sehr häufig, besonders in seinen früheren Werken ganz gewöhnlich sind. Sie lassen sich meist mit Leichtigkeit erkennen, theils aus der Unterlegung des Textes (welchen Händel stets völlig sprachgemäss declamirt), theils aus dem musikalischen Bau der betreffenden Stelle. Am öftesten finden sie sich als Abschluss einer Arie oder eines Abschnitts derselben, wenn sie im Tripeltakt steht. Händel liebt es, einen solchen Abschluss im vergrösserten Tripeltakt zu geben, d. h. so, dass zwar der dreitheilige Rhythmus gewahrt bleibt, der Theil aber verdoppelt wird. Dergleichen Vergrösserungen kommen indess auch mitten im Verlauf eines Tonstücks vor, und das Tonstück selbst braucht nicht eben eine Arie zu sein. Um die grosse Häufigkeit des Vorkommens gerade an einem älteren Werke zu zeigen, sei die genannte Passion (componirt 1716) etwas näher darauf angesehen. Sie enthält 18 Nummern im Tripeltakt (also $^3/_8$, $^3/_4$, $^3/_2$, nicht aber $^6/_8$ oder $^{12}/_8$); unter diesen sind nur drei ohne jene Eigenthümlichkeit, welche dagegen in mancher der übrigen Nummern mehrmals auftritt, im ganzen Werke über dreissigmal. Aus jeder der ausser der Arie Jesu noch hierhergehörigen (14) Nummern soll je ein Beispiel angeführt werden, und zwar der Raumersparniss wegen

*) Der von Brockes gedichtete äusserst schwülstige und zopfige Text des Werkes war zur Ermöglichung der Aufführung einigermaassen überarbeitet worden; an dieser Stelle aber waren die Brockes'schen Worte beibehalten. Man darf also die beim Gesang vorgekommene Aenderung nicht etwa auf Rechnung der Ueberarbeitung schreiben.

ohne Bass, obwohl dieser eigentlich zur völligen Klarstellung erforderlich wäre. Die genauere Prüfung kann in der Partitur selbst vorgenommen werden, aus welcher im Folgenden nach der Ausgabe der Händel-Gesellschaft citirt ist. (Die römische Zahl bezieht sich auf die Accolade. Die eigentliche Rhythmisirung ist durch punktirte Eintheilungsstriche angedeutet.)



In manchen der späteren Werke trifft man solche Stellen beinahe eben so zahlreich an; ganz fehlen sie in keinem. Werden die Stellen beim Vortrag nicht richtig verstanden, so büssen sie an Wirkung ein. Prächtig macht sich z. B. in dem Oratorium »Israel in Egypten« (componirt 1738) die Taktvergrösserung bei dem Duett der beiden Bässe (»*The Lord is a man of war*«), wo sie siebenmal vorkommt, am effectvollsten zu den Worten »*are drowned in the red sea*« (in der deutschen Uebersetzung: »versanken in dem Schilfmeer«) mit dem Rhythmus

drowned in the red sea.

Ein Takt mit verdoppelten Dritteln (also $^3/_2$ statt $^3/_4$) passt hier vortrefflich zu dem fast an's Wilde streifenden Triumph, während eine nach zwei gewöhnlichen Dreivierteltakten sich richtende Accentuation den Ausdruck abschwächt. — Das verbreitetste aller Händel'schen Oratorien, der »Messias«, ist mit Rhythmusverschiebungen am sparsamsten, und darin liegt vielleicht ein Grund, warum dergleichen Verschiebungen noch nicht so allgemein beachtet sind wie man glauben sollte. Gleichwohl treten sie ungefähr ein dutzendmal auf in fünfen von den acht im Tripeltakt gesetzten Nummern, so z. B. gleich im ersten Chor (zweimal), auch in der in Jedermanns Gedächtniss haftenden Arie: »Ich weiss, dass mein Erlöser lebet«, nämlich:



Um so häufiger erscheinen sie wieder in einem der spätesten Werke: in dem Oratorium »Susanna«, welches Händel in seinem 64. Jahre (1748) geschrieben hat; sie fehlen unter den vierzehn dem Tripeltakt angehörenden Nummern nur in dreien. Zweimal kommen sie mit sehr schöner Wirkung unmittelbar nach Beginn des betreffenden Stückes vor:



und in dem darauffolgenden Chor, dessen Bassstimmen die Noten des Vorgesangs wiederholen:



Chelsias singt seinen Aufruf ohne jede Begleitung; das Ohr hat also noch keine Sicherheit, in welchem harmonischen Sinne es die Töne der Melodie überall aufzufassen habe, und daraus ergiebt sich die Möglichkeit, dass, wenn ein Sänger nach den wirklich dastehenden Taktstrichen accentuirt, statt des infolge der Verschiebung hervortretenden schwungvollen Eindrucks ein sehr trivialer entsteht, wie er bei Händel kaum denkbar ist; mithin liegt der Beweis für Händel's wahre Absicht nicht in der sprachlichen Betonung der Textworte allein.

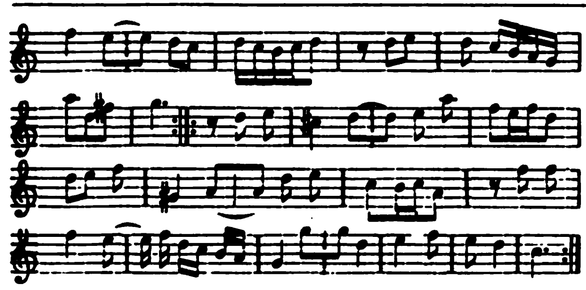
In den frühesten Werken Händel's stösst man auf Stücke, welche von Tripeltaktvergrösserungen ganz durchzogen sind und dadurch ihren eigentlichen Charakter empfangen. Das nachstehende Beispiel, eine kurze Arie, ist der Oper »Rodrigo« (componirt 1707) entnommen (Ausgabe der Händelgesellschaft S. 70); punktirte Theilstriche waren hier nicht beizusetzen, weil Händel selbst Alles genau angegeben hat.
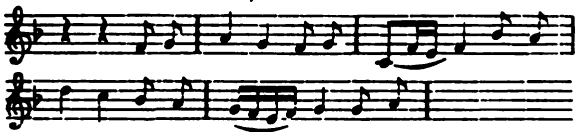


*) In dem der Partitur beigefügten Clavierauszug ist an dieser Stelle die von Händel gedachte Rhythmisirung gegeben.

**) Ebenso. — Bei anderen Händel'schen Werken hat die Ausgabe der Gesellschaft in den Clavierauszug ähnliche Andeutungen häufiger aufgenommen.
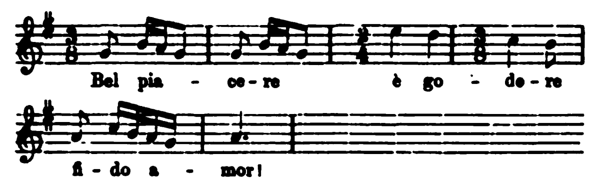
Digitized by Google
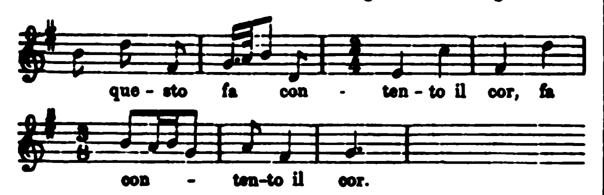


Die Bewegung zeigt also eine fortwährende Abwechselung zwischen $^3/_8$-Takt und $^3/_4$-Takt. Man sieht, dass man — die beiden ersten Achtel (unter Weglassung der voranstehenden Pause) als Auftakt eines $^3/_4$-Taktes betrachtend — durch Beseitigung von Taktstrichen das Ganze in einen gut gegliederten Dreivierteltakt übersetzen könnte; dabei würde aber die Arie einen völlig anderen Ausdruck erhalten. Händel hat vierzig Jahr später diese Aenderung selbst vorgenommen, indem er den Hauptgedanken der alten Arie (welche auch noch in einem anderen sehr frühen Werke steht) für ein Duett in »Susanna« verwerthete, jetzt unter der ruhigeren Form (Ausgabe der Händel-Gesellschaft S. 205):



Endlich sind noch Fälle zu erwähnen, wo ein dreitheiliger Rhythmus gänzlich verlassen wird und ein bestimmt ausgesprochener Wechsel zwischen ungeradem und geradem Takt eintritt, wie in folgendem Beispiel aus der 1708 oder 1709 componirten Oper »Agrippina« (Ausg. der Händel-Gesellschaft S. 121).



und drei Takte nach der Wiederholung dieser Anfangsstelle:



Im zweiten Theil der Arie kommt aber neben Taktwechsel dieser Art auch noch die Erweiterung des Tripeltaktes vor, nämlich



und ähnlich ein zweitesmal.

Die aus den beiden Opern citirten Beispiele erinnern an alte Tanzrhythmen, und solche werden hier wohl Händel's Vorbild gewesen sein.

Uebrigens steht Händel mit dergleichen Modificationen der Taktart keineswegs allein; man kann sie auch bei seinen Zeitgenossen finden*), und sie sind ein Rest von der in noch früherer Zeit herrschenden Freiheit der Rhythmen. Bekanntlich waren die alten Italiener und Niederländer nicht durch den eigentlichen strengen Takt gebunden, wie noch bei Palestrina an jeder seiner Compositionen zu bemerken ist, wo die zum Zwecke späterer Aufführungen eingesetzten Taktstriche gar oft die Notenwerthe in unnatürlicher und accentwidriger Weise durchschneiden. Die sogenannten »rhythmischen« Choräle, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert von den deutschen Tonmeistern Eccard, Crüger, Calvisius, Prätorius u. A. gesetzt wurden, bewegen sich zwanglos in wechselnden Rhythmen, woher sie ja ihren Namen (im Gegensatz zu den in der nämlichen Taktart verbleibenden) tragen. Ebenso Psalmen Goudimel's. Es braucht nicht erst gesagt zu werden, dass in jener grösseren Freiheit ein eigener Reiz liegt. Diesen Reiz wollten sich auch die Componisten des 18. Jahrhunderts nicht ganz entgehen lassen, obschon die inzwischen eingetretene Entwickelung des Oratoriums, der Oper und der Instrumentalmusik zur Gewöhnung an strengen Takt geführt hatte. Wie in den Vocalwerken, so sind auch in den Claviercompositionen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts rhythmische Verschiebungen bemerkbar, bei Händel hier zwar nicht oder höchst selten, desto häufiger bei Couperin, dessen anmuthige *Pièces de Clavecin* (zuerst gedruckt 1713—1717 in Paris) neu erschienen sind als Bestandtheil der von Chrysander herausgegebenen »Denkmäler der Tonkunst«. Bekanntlich sind die meisten alten Clavierstücke nach Tänzen benannt, von denen sie die Taktarten entlehnt haben (Allemande, Courante, Sarabande, Menuett, Chaconne, Gavotte, Gigue etc.). Unter diesen wurde die Courante, welche im Tripeltakt steht (bei Händel gewöhnlich $^3/_4$-Takt, bei Couperin immer $^3/_2$-Takt), gern mit allerlei Synkopen und Brechungen der Taktglieder ausgestattet, wodurch an manchen Stellen die Eintheilung des Taktes absichtlich etwas verschleiert ist, ohne dass es zu eigentlichen Verschiebungen kommt. Daneben aber weiss Couperin in der Mehrzahl seiner Couranten einen wirklichen Rhythmentausch eigener Art anzubringen, indem er den $^3/_2$-Takt mit $^6/_4$-Takt abwechseln lässt, also zwischenhinein von der Dreitheilung des Taktes zur Hälftung übergeht. Die im letzteren Sinne abzufassenden Stellen sind nicht durch neue Vorzeichnung unterschieden, können jedoch nicht missverstanden werden, weil sie im $^3/_2$-Takt gar nicht zu spielen wären.

Noch viel weiter herauf lassen sich rhythmische Verschiebungen verfolgen. Haydn bringt sie öfters in neckischer Weise, um den Zuhörer auf Augenblicke im Verständniss des Taktes irre zu machen; ähnlich Mozart, doch seltener; sogar Beethoven (in Symphonien und Quartetten) macht Gebrauch davon, meint es aber dann ernsthafter.

*) Graun's »Tod Jesu« ist in Norddeutschland, namentlich in Berlin, so oft zu hören, dass manchem Leser sogleich eine hierherbezügliche Stelle daraus beifallen wird. In dem Chore »Freuet euch alle ihr Frommen« heisst es zweimal:

wahr-haf-tig, wahr-haf-tig, ist wahr - haf - tig.

Ueber die unreinen Dreiklänge des reinen Tonsystems.

Ein Beitrag zur Theorie und zur Intonationslehre.

Von S. Bagge.

(Schluss.)

b) Die unreinen Dreiklänge der zweiten und siebenten Stufe in Moll.

Im reinen Moll, wie dies in den Moll-Accorden der Tonika und Unterdominante, und im Dur-Accord der Oberdomi-

Digitized by Google

ten machen solches auch unnöthig, sie sind gleichsam ein Privilegium für Halbheiten. Wir müssen aber dagegen protestiren, dass derartige Sachen, die sich in ernsteren musikalischen Kreisen nicht blicken lassen dürfen, für die musikalische Erziehung gut genug sind. Es verhält sich gerade umgekehrt. Oder sind etwa die

Vier Märsche für das Pianoforte zu vier Händen componirt von **Rud. Barth.** Zweite Folge. Op. 4. Zwei Hefte à $2^1/_2$ **Mk.** *) Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1875.

darum weniger zu empfehlen für die Zwecke des Unterrichts, für die entsprechende Stufe der technischen Ausbildung, weil sie zunächst nichts weiter sein wollen, als eine rein künstlerische Arbeit? Im Gegentheil, alles was rein der Kunst dient, ist um so passender hierzu, weil seine Uebung die Ausbildung wirklich um einen Schritt weiter bringt, während Albumblätter, Wanderbilder und dergleichen Tändeleien die Lernenden genau da lassen, wo sie stehen.

Der erste von R. Barth's Märschen steht in F-dur mit einem Mittelsatz in B-dur — wir sagen Mittelsatz, nicht Trio, denn letztere Bezeichnung erweckt eigentlich eine etwas andere Vorstellung. Bei Sätzen, die für das Clavier geschrieben sind, kann man die Form gern etwas loser lassen, denn ihre Bestimmung ist doch nicht, dass darnach marschirt werden soll. Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass ein grösserer Contrast zwischen Mittel- und Aussentheil sehr erwünscht gewesen wäre. Jetzt geht es etwas zu unvermerkt aus dem Hauptheil in den Nebentheil und wieder zurück; der Wechsel der Tonarten wird nicht hinreichend empfunden. Auch erscheint die Rückkehr in den Hauptheil gewaltsam und unmotivirt; bei natürlichem Fortgange hätte Es-dur auf B näher gelegen als F-dur. Hierdurch kommt in das sonst schöne Stück etwas Schwerfälliges.

Der zweite Satz steht in D-moll mit einem Mitteltheil in D-dur, und hier hat man an Gegensätzen alles, was sich wünschen lässt bei charakteristischen Themen und einer weit grösseren Belebtheit als in dem ersten Marsche. Die Mensur ist $^{12}/_8$, also langgestreckt dreitheilig. Weiss der Componist auch, dass dieses kein passendes Maass ist für einen marschartigen Satz? Fast scheint es, als ob er selber, wenn auch unbewusst, solches empfunden habe, indem er nöthig fand, »Energisch und sehr markirt« vorzuschreiben; doch trotz dieser Vorschrift bleibt es ein Schlendermarsch, dies liegt aber lediglich an der Mensur. Beachten wir, wie es die grossen Meister machen, z. B. Beethoven. Der Marlborough steht auch bei ihm in $^6/_8$; aber das ist immer noch etwas anderes als $^{12}/_8$, es treten deutlich $^2/_4$ zu Tage, überdies ist es nur zufällig ein Marsch geworden, weil es ein beliebtes Lied war. Der Mitteltheil des Marsches in der Eroica bietet schon ein besseres Beispiel, hier ist dreitheilige Bewegung, aber nicht als Grundbewegung, sondern nur als momentane Belebung, der zwei- oder viertheilige Schritt kommt daneben zur Geltung. Am lehrreichsten in dieser Beziehung ist der Marsch aus der Serenade in D, Op. 8 (Nr. 16 in Kirchner's oben besprochener Sammlung); hier gehen

stets neben einander. Das ist der wahre Marsch-Charakter. Wir meinen, es würde sich empfehlen, für solche Sätze, die durchweg zwei- und dreitheilige Bewegung verbinden, jene doppelte Mensur vorzuschreiben, welche sich bei älteren Meistern aus jener Zeit findet, die auch rhythmisch am feinsten durchgebildet war, so namentlich bei Händel. Neben $^{12}/_8$ der Oberstimme steht oft ein C vor dem Basse; dies ist entschieden bedeutsamer als $^4/_4$ mit $^{12}/_8$ in Triolen. Wir machen diese Bemerkungen in der Ueberzeugung, dass die Erkennung der charakteristischen Form für einen Componisten der allerwichtigste Gegenstand ist.

Der dritte Marsch (der erste des zweiten Heftes) in B-dur, der fassliche Themen mit guter Durcharbeitung vereinigt, wird mit besonderem Vergnügen gespielt und gehört werden.

Mit dem vierten oder letzten, welcher in G-moll beginnt und in G-dur endet, können wir uns nicht in gleichem Maasse befreunden, doch ist derselbe immerhin annehmbar.

Der Autor hat nunmehr eine ansehnliche Menge musikalischer Gedanken in der Form des Marsches ausgesprochen; er besitzt wirklich musikalische Gedanken und ist talentvoll, aber in seiner Ausbildung noch nicht zum Abschluss gekommen. Wenigstens sollte uns leid thun, wenn er sich schon als gereift ansehen und mehr im Componiren, als in dem Studium der Musterformen vorerst seine Aufgabe erblicken würde. Das Studium der besten vorhandenen Formen aus neuer und alter Zeit hat den grossen Gewinn, dass es zugleich die musikalischen Gedanken läutert.

Unsere Componisten haben in den letzten Jahren fleissig marschirt, eine Nachwirkung des Krieges. Unter den betreffenden Producten nehmen Herrn Barth's Märsche, von denen die vorliegenden Hefte schon die zweite Folge bilden, eine hervorragende Stelle ein. Zugleich meinen wir aber doch, dass nun für eine gewisse Zeit, sagen wir fünf Jahre, allseitig genug marschirt wäre.

Ebenfalls für vier Hände geschrieben, aber auf zwei Instrumenten auszuführen, ist das folgende Sammelwerk:

Compositionen zu vier Händen für zwei Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen.

Nr. 1. **Mozart, Quintett** in G-moll, arrangirt von C. Kraegen. Pr. 4,75 **Mk.**

Zwei Instrumente sind hierbei sehr willkommen, denn sie gewähren weit reichere Mittel, das Stimmgewebe klar zu legen, und den Genuss an der schönen Musik zu erhöhen, als ein einziges. Im Ganzen sind solche Arrangements aber nicht dankbar, weil sich zwei Instrumente weniger leicht zusammen finden, als vier Hände. Ob man gut thut, für diese Ausnahmefälle viele Musik zu publiciren, wäre wohl der Ueberlegung werth. Die vorliegende Bearbeitung ist übrigens zu loben.

Für zwei Pianoforte zu acht Händen.

Ouvertüren von **F. Mendelssohn Bartholdy.** Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen. Nr. 1. Die Hochzeit des Camacho. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3,50 **Mk.**

Das Arrangement ist von Fr. Hermann. Als Orchesterwerk ist diese Ouvertüre zwar auch ganz angenehm, aber bei ihrer Länge doch nicht gehaltvoll und glänzend genug. Am Claviere nimmt sie sich vortheilhafter aus, hier ist sie daher ganz am Orte und wird also auch für grössere Aufführungen mit zwei Instrumenten durchaus willkommen geheissen werden.

*) Die Bezeichnung der Preise nach der neuen Münze ist noch ziemlich schwankend und sehr weitschweifig. $2^1/_2$ Mark ist unrichtig, weil wir $^1/_2$ Mark nicht besitzen; »2 Mk. 50 Pf.«, wie gewöhnlich gesagt wird, ist höchst umständlich. Weil es eine Decimalmünze ist, bleibt das einzig Richtige die Decimalbezeichnung, also nicht $2^1/_2$ Mk. oder 2 Mk. 50 Pf., sondern 2,50 Mk. So werden wir also von jetzt an hier die Preise notiren und möchten die Herren Verleger ersuchen ein Gleiches zu thun. *D. R.*

Digitized by Google

Archiv berühmter Compositionen für zwei Pianoforte zu acht Händen von Carl Burchard. Magdeburg, Heinrichshofen. Nr. 6. Weber, Jägerchor aus Euryanthe. Pr. 1,50 Mk.

Sehr umfassend ist das von Herrn Burchard angelegte »Archiv« eben nicht; es enthält nur 6 Nummern aus bekannten Werken von Mozart bis Auber, von denen Weber's nobler Chor aus Euryanthe die letzte ist. Das Arrangement ist gut.

Les quatre amis. Morceaux agréables et non difficiles pour deux Pianos à huit mains par Fr. Xav. Chwatal. Op. 128. Macdebourg, chez Heinrichshofen. Livr. III. Divertissement über Mozart's A. B. C. und Volkslied Studio auf einer Reise. Pr. 2,50 Mk.

Warum dieses französisch betitelt ist, haben wir nicht ausfindig machen können; es sieht sehr altmodisch und zugleich komisch aus, wenn man bedenkt, dass es sich um so populäre deutsche Stücke handelt, wie die auf dem Titel genannten. Dass diese einfachen Sachen, die mehr als musikalische Spässe angesehen werden können, sich besonders dazu eignen sollten, acht Hände von vier Freunden oder Freundinnen in Bewegung zu setzen, will uns nicht recht einleuchten. Wer aber nichts Besseres zu thun weiss, als diese Musik in achthändiger Gestalt zu spielen, der wird mit Chwatal's Arrangement zufrieden sein.

Als passendere Musik für vier Spieler auf zwei Instrumenten führen wir die von derselben Verlagshandlung veranstaltete Sammlung aus der classischen Kammermusik an, von welcher uns die erste Nummer vorliegt:

3 Trios von L. van Beethoven Op. 1, für zwei Pianoforte zu acht Händen von C. Burchardt. Nr. 1. Es-dur. Preis 8,50 Mk. Magdeburg, Heinrichshofen.

Die Bearbeitung ist zweckentsprechend. Für zwei Pianoforte zu acht Händen lässt sich natürlich alles Mögliche arrangiren, aber einen eigentlichen künstlerischen Werth hat nur dasjenige, was diese breitere Anlage gleichsam erfordert. Dieses ist mehr auf dem Gebiete der Kammermusik, als unter den grossen Werken zu suchen. Gute Originalcompositionen sind natürlich unter allen Umständen das beste. *Th.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Breslau, 16. März.

(Orchesterverein.) Der zehnte Kammermusik-Abend (am 23. Febr.) brachte von Streichquartetten: Mozart, C-dur, Nr. 6 der Haydn gewidmeten, und Beethoven, D-dur, Op. 18 Nr. 3 in sehr guter Ausführung durch die Herren Himmelstoss, Tarnke, Trautmann und Kretschmann. Zwischen diese beiden freundlichen, in heiterer classischer Ruhe dahinströmenden Compositionen von Volkmann's Bmoll-Trio Op. 5 gestellt, dessen Clavierpartie von Herrn B. Scholz in grossen, kräftigen Zügen wiedergegeben wurde, wobei ihn seine Partner (der erste und letzte der obengenannten Herren) trefflich unterstützten. In seiner weltschmerzlichen Düsterheit und in seiner Abweichung von der gewohnten Form bildete dieses hier lange nicht gehörte Trio einen wirksamen Gegensatz zu den Mozart'schen und Beethoven'schen Stücken.

Im zehnten Abonnement-Concert (am 2. März) lernten wir in Herrn Emil Smietanski aus Wien einen jungen Clavierspieler kennen, dessen Leistungen in jeder Beziehung zu der Hoffnung berechtigen, sein Name werde bald unter den Besten seiner Collegen genannt werden. Seine Vorträge, welche in dem Dmoll-Concert von Rubinstein, der Schumann'schen Ddur-Novellette, der Campanella von Paganini-Liszt, einem ungarischen Charakterstück (Fris) von Liszt und dem zugegebenen Emoll-Walzer von Chopin bestanden, fanden ungetheilten Beifall. Das Concert wurde durch die Ouvertüre zum »Sommernachtstraum« von Mendelssohn eröffnet und durch das Schumann'sche Op. 52: Ouvertüre, Scherzo und Finale geschlossen. Zwischen die Claviervorträge war das Hmoll-Symphonie-Fragment von F. Schubert eingeschoben. Bei der Länge des Programms hätten wir uns mit einem Satze des Fragments begnügt. Beide hintereinander wirken ihrer Gleichmässigkeit in Taktart und Tempo wegen etwas ermüdend. Die Orchesterleistungen unter Scholz' Direction waren wieder sehr gut. Ueber die Aufführung des ersten Actes der »Walküre« von R. Wagner durch die von dem Concertunternehmer Hoffmann engagirten Kräfte kann ich leider nicht berichten, da ich verhindert war, derselben beizuwohnen. Doch wollte ich die Mittheilung machen, dass der Besuch seitens des Publikums ein geringer war, wie die Localblätter übereinstimmend bekundeten.

Leipzig, 14. März.

Seit Jahren galt die Aufführung der neunten Symphonie von L. van Beethoven für die musikgebildeten Kreise Leipzigs als ein Fest, weshalb man dieselbe auch bisher stets auf das letzte Gewandhausconcert versparte. Diesmal jedoch hatte man deren Vorführung auf das vorletzte Concert verlegt, und zwar aus sehr gewichtigem Grunde, indem um diese Zeit noch der Pauliner-Sängerverein — der bekanntlich aus Studenten besteht, die mit Beginn der Osterferien nach allen Himmelsgegenden sich zerstreuen — mit seinem trefflich geübten und jugendlich frischen Stimmen-Contingent zur Verfügung steht. Die Chöre sowohl zu Beethoven's Symphonie, sowie auch zu Gade's »Armida«, welche den zweiten Theil in dessen Cantate »Die Kreuzfahrer« bildet und der nebst Mendelssohn's Ouvertüre zu »Athalia« der Symphonie vorausging, waren von Herrn Kapellmeister Reinecke mit gewohnter Accuratesse und tiefgehendem, künstlerischem Verständniss einstudirt. Leider konnte derselbe infolge plötzlicher Erkrankung das Concert nicht selbst dirigiren. An seiner Statt fungirte Herr Theaterkapellmeister Schmidt. Bei diesem Anlass legte unser Orchester, in welchem noch die Mendelssohn'sche Auffassungsweise traditionell ist, wieder von Neuem seine unverwüstliche Leistungsfähigkeit an den Tag, denn trotz der diesmaligen, wenigstens an diesem Platze ungewohnten Oberleitung und trotz einzelner künstlerisch nicht zu rechtfertigender Temponahmen (es wurde z. B. das Scherzo der Symphonie mit seinem ruhig gemüthlichen Ton durch Ueberjagung nahezu zur virtuosen Cavalcade, andererseits litt der $^6/_8$-Takt im Finale »Froh, wie seine Sonnen fliegen« wieder an einer peinlichen Lahmheit) gab das Orchester im Ganzen doch eine sehr schwunghafte und glanzvolle Production, dass wir die Ueberzeugung gewannen: nur die Oriflamme der Begeisterung in jedem Einzelnen der Mitwirkenden habe dies ermöglichen können. Dass Herrn Gumpert das Waldhornsolo im Adagio nicht ganz so gelang wie andere Jahre, ist im Interesse des Ganzen, wie im Sinne des Künstlers zu bedauern.

Triest, 11. März.

E. B. Vier, von dem sogenannten Heller'schen Quartette veranstaltete Kammer-Concerte sind die einzigen erwähnenswerthen musikalischen Ereignisse, welche uns das Jahr 1875 bisher geboten hat. Das Programm dieser Concerte gestaltete sich folgendermaassen: Erster Abend: Quartett in C Op. 76 von Haydn; Adagio aus Schumann's A moll-Quartett; Canzonetta von Mendelssohn; Beethoven, Quartett in C, Op. 59. Die Ausführung musste durchwegs eine klare, verständnissvolle genannt werden, wie denn überhaupt unser »junges« Quartett, Dank seinem fleissigen Wirken und der Tüchtigkeit seines Leiters, mitunter ganz treffliche Leistungen bietet. Zweiter Abend: Mozart, Quartett in F-dur; Trio in F von Volkmann; Cherubini, Quartett in C. Der Clavierpart im Trio war einem 13jährigen Knaben, Carlo Bon, Schüler des Pianisten Bix anvertraut: der jugendliche Musikus erregte durch sein ruhiges, technisch wie geistig reifes Spiel allgemeines Aufsehen. Hochinteressant, wenn auch nicht immer formenschön, quartettmässig, erschien uns das Cherubini'sche Quartett; es ist übrigens wunderlich, dass man den Quartetten dieses Meisters — ich glaube es sind deren blos drei — so selten auf Concert-Programmen begegnet, es müsste wohl doch jedem intelligenten Publikum willkommen sein zu erfahren, wie Cherubini gerade auf diesem Gebiete wirkte, auch ist dort den Ausführenden durch viele virtuose Momente des Dankbaren genug geboten. Dritter Abend: Beethoven, Quartett in A Op. 18; Serenade (Trio) von F. Hiller, der Clavierpart von Frl. Catterina Fröhlich, ebenfalls Schülerin des Pianisten Bix, ausgeführt; Rubinstein, C moll-Quartett. Referent war durch Krankheit verhindert dieser Production beizuwohnen. Vierter Abend: Haydn, Op. 26 Nr. 2; Haydn, Serenade in A; Scherzo aus dem C moll-Quartett von Brahms, ein bedeutsamer, gediegen durchgeführter Satz mit besonders originellem Mittelsatz; den Schluss machte Beethoven's B-Quartett Op. 130, oder nach Schindler und Thayer Op. 131. Mit der exacten, klaren Ausführung dieses letzten Werkes legten unsere vier Musiker besonders viel Ehre ein. Das Interesse für diese Concerte ist hier leider nicht im Wachsen, Triest bleibt in dieser Richtung entschieden gegen das nahe Italien, wo die musikalische Reformation kräftig um sich greift, das Interesse für deutsche Musik täglich wächst, zurück.


Digitized by Google

ANZEIGER.

Erledigte Stabshornistenstelle.

Bei dem königlich bayerischen 4. Jäger-Bataillon in **Landshut** wird am 1. April dieses Jahres die mit namhafter Zulage verbundene Stelle eines **Stabshornisten** erledigt.

Bewerber, welche gesonnen sind, sich einer Prüfung zu unterwerfen, die auch auf Arrangiren von Musikstücken sich erstrecken wird, wollen ihre Gesuche, belegt mit Attesten über musikalische Kenntnisse, richten an das

Commando

[59] **des k. b. 4. Jäger-Bataillons.**

Für Musikinstitute u. Lehrerbildungsanstalten

[60] erschienen im Verlage von

F. E. C. Leuckart in Leipzig:

Harmonielehre. **Handbuch für den Unterricht in der Harmonielehre**, zunächst für Musikinstitute, Lehrerseminare und Präparandenanstalten, von **Moritz Brosig**. Mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen. Geh. 3 Mk.

Musikgeschichte. **Abriss der Musikgeschichte.** Für Lehrerseminare und Dilettanten bearbeitet von **Bernhard Kothe**. Mit Musikbeilagen. Geheftet 1 Mk. 50 Pf.

☞ Von den königl. Unterrichts-Ministerien von Preussen und Bayern allen Lehrer-Seminarien angelegentlich zur Einführung empfohlen.

Orgelbuch. **Handbuch für Organisten.** Sammlung von über 400 Orgelstücken in allen Tonarten zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, insbesondere auch zur Benutzung in Schullehrer-Seminarien und Präparanden-Anstalten von **Bernhard Kothe**. Zweite verbesserte und durch einen Anhang leicht ausführbarer Praeludien vermehrte Auflage. Geh. 4 Mk. 50 Pf.

Clavierschule. **Volks-Clavierschule.** Anleitung zur gründlichen Erlernung des Clavierspiels unter Zugrundelegung von Volks- und Opernmelodien, technischen Uebungen und auserlesenen Stücken älterer und neuerer Meister. Bearbeitet von **Carl A. Krüger**. Geheftet 3 Mk. Gebunden 4 Mk. 50 Pf.

Violinschule. **F. A. Michaelis' praktische Violinschule.** Sechste Auflage, gänzlich umgearbeitet und herausgegeben von **Georg Wichtl**. Geheftet 3 Mk.

Die Orgel und ihr Bau von **G. Kuntze.** Dritte gänzlich umgearbeitete Auflage von Joh. Jul. Seidel's gleichnamigem Werke. Mit zahlreichen in den Text gedruckten Abbildungen. Geheftet 3 Mk.

[61] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Vier Märsche

für

Pianoforte zu vier Händen

componirt von

RUD. BARTH.

Zweite Folge.

Op. 4.

Zwei Hefte à 2½ Mark.

Von demselben Componisten erschienen früher:

Op. 3. **Vier Märsche** für Pianoforte zu vier Händen. Pr. 3 Mk.

Eine **werthvolle Violine (Amati)** steht für den Preis von 800 **Mark** zum Verkauf in unserer Handlung.

Berlin. **Ed. Bote & G. Bock,**

[62] **Königliche Hofmusikhandlung**

Leipzigerstr. 37.

[63] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Mozart's Opern

in Partitur.

Kritische Ausgabe von **Jul. Rietz,**

gleich wichtig für Musiker, Sammler, Operndirectionen.

Idomeneo	M. 30.
Die Entführung aus dem Serail	- 27.
Der Schauspieldirector	- 6.
Figaro's Hochzeit	- 36.
Don Juan	- 30.
Cosi fan tutte	- 30.
Die Zauberflöte	- 21.
Titus	- 15.

Hiermit ist diese von Herrn Kapellmeister Dr. Rietz redigirte, mit allen zugänglichen Mitteln hergestellte Partitur-Ausgabe der Mozart'schen Opern vollendet. Dieselbe eignet sich ebensowohl für Bibliotheken und Sammler, für Musiker zum Studium, wie zum Gebrauch der Bühnen.

Gleichzeitig erschienen bei uns die obigen Partituren völlig entsprechenden Klavierauszüge mit Text dieser Opern in dem jetzt so beliebten kleinen Format, roth cartonnirt.

[64] In meinem Verlage erschienen soeben:

Drei Suiten

für

Orchester

von

Joh. Seb. Bach.

Für Pianoforte bearbeitet

von

Joachim Raff.

Nr. 1. in C. Pr. 3 Mk.	**Nr. 2. in Hmoll.** Pr. 3 Mk.	**Nr. 3. in D.** Pr. 3 Mk.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[65] In meinem Verlage erschienen:

12 ausgewählte Lieder

von

Robert Franz

für Pianoforte übertragen von

Theodor Kirchner.

Heft 1. Es hat die Rose sich beklagt. Gute Nacht. Lieber Schatz, sei wieder gut mir. Im Herbst. Aus meinen grossen Schmerzen. Genesung. Willkommen, mein Wald.

Heft 2. Marie. Vergessen. Die Lotosblume ängstigt sich. Ave Maria. Wenn der Frühling auf die Berge steigt.

Heft 1, 2 à 2 Mk. 50 Pf.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.**

(*R. Linnemann.*)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 31. März 1875. **Nr. 13.** X. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Zur musikalischen Pädagogik.

Ist Notenkenntniss in der Volksschule erforderlich?

Lehrer in Einbeck (Provinz Hannover) beantworten die Frage in der Vorrede zu dem von ihnen herausgegebenen Liederbuche ohne Noten (Einbeck 1867, H. Ehlers) folgendermaassen: »Nach unserer Ansicht sind für Volksschulen in Städten und auf dem Lande Noten überflüssig, denn es fehlt den Kindern die musikalische Vorbildung, die zum richtigen Treffen der Noten erforderlich ist. Der Schüler lernt den Text und der Lehrer singt die Melodie oder spielt sie auf der Geige vor — das ist die einfachste und am schnellsten zum Ziele führende Methode«, und der Kreislehrerverein Hildesheim lässt durch den Herausgeber seines Liederbuchs (Hildesheim 1868, Gerstenberg'sche Buchhandlung) dasselbe aussprechen, indem er sagt: »Die Noten konnten zur Fixirung der Weisen etc. nicht entbehrt werden, dem Volkssänger sind sie ziemlich überflüssig; ihm bleibt das Gehörsingen die Hauptsache und gar bald, wenn er sie auch zu Anfang als Veranschaulichungsmittel bei Erlernung eines Liedes oder der begleitenden Stimmen zur leichteren und schnelleren Auffassung sich gefallen lässt, emancipirt er sich von ihnen, und nicht von den Noten allein, sondern auch vom Texte und dem Buche überhaupt: der Volksgesang liebt es, frisch und frei zu sein.«

Man muss solch verkehrte und veraltete Anschauungen im höchsten Grade beklagen, ja möchte fast versucht sein anzunehmen, dass eine gute Portion Bequemlichkeit seitens derer, die ihnen huldigen, sich dahinter verstecke. Es macht doch wahrlich keine so grosse Mühe und gehört kein aussergewöhnliches pädagogisches Talent dazu, die Kinder nach Noten singen zu lehren. Und welcher Lehrer möchte im Ernst behaupten, dass die zum grössten Theil den Arbeiter- oder sogenannten niedrigen Kreisen angehörenden Besucher der Volksschule geistig nicht befähigt seien, nach Noten singen zu lernen? Ausnahmen wird es hier wie bei allen anderen Lehrgegenständen geben. Gehe der Lehrer nur praktisch und mit dem nöthigen Interesse dabei zu Werke, so wird er bald finden, in wie verhältnissmässig kurzer Zeit Erfolge zu erzielen sind. Mancherlei in dies Beziehung gemachte Erfahrungen bestätigen es.

Von den Kindern im Alter von 6 und 7 Jahren mag man Notenkenntniss nicht fordern, sie aber an der Singstunde Theil nehmen lassen, in der manches Körnchen auch für sie abfallen dürfte. Im dritten, spätestens vierten Schuljahre jedoch sollte der systematische Singunterricht beginnen und bis zu Ende der Schulzeit fortdauern. Und in diesen 6 resp. 5 Jahren sollte den Kindern nicht die ihnen fürs ganze Leben nützende Fertigkeit, nach Noten zu singen, beigebracht werden können, selbst wenn man das Minimum von zwei Stunden wöchentlich annimmt? Was dem Kinde Positives zu wissen noth thut, lässt sich auf ein Octavblättchen zusammendrängen, das man ihm in die Hand geben mag. Ist der Lehrer mehr für die Tafel, gut, so ziehe er seine 5 Linien. Der Wege führen viele nach Rom. Versäume er nur nicht, sofort mit dem Singen anzufangen und quäle er die Kinder nicht mit theoretischen Vorstudien ab. Dass er dabei zugleich sein Augenmerk auf Gehör- und Tonbildung und manches andere Nöthige zu richten hat, versteht sich von selbst. Vor allen Dingen halte er Treffübungen, denn durch sie wird das Kind, das so die Tonentfernungen abschätzen lernt, erst befähigt, nach Noten zu singen. Die Notenkenntniss an sich und allein thut's nicht.

Der weniger bewanderte Lehrer findet theils ausführliche, theils kurz gefasste Lehranweisungen in Hülle und Fülle vor und wähle sich die, durch welche er das Ziel am schnellsten zu erreichen hofft. Aber freilich, so lange man auf den Schullehrerseminaren diesem Gegenstande keine grössere Aufmerksamkeit schenkt und so lange man kein erheblicheres gesangliches Wissen und Können von der Volksschule verlangt als bisher, so lange wird's auch beim bisherigen Schlendrian bleiben. Es hängt eben Alles vom guten Willen des Lehrers ab. Findet er aus irgend welchem Grunde sich nicht veranlasst, tiefer in die Sache einzugehen, so bleibt's beim Alten. Man sollte annehmen, dass gerade diejenigen Lehrervereine der Provinz Hannover, welche Schulliederbücher herausgeben, ihr Interesse auch auf die musikalische Lehrmethode ausdehnen würden. Das geschieht aber nur selten. Als Ausnahme nenne ich den Hannoverschen Lehrerverein, der in seinem Schul-

Digitized by Google

liederbuche ein Stückchen Lehrmethode bringt. Dem Verfahren der Einbecker und Hildesheimer Lehrer gegenüber ist dies lobend anzuerkennen. Es zeigt, dass man in der früheren Residenz nicht so antediluvianisch denkt wie in Einbeck und Hildesheim, und beweist zugleich, dass wir nichts Unmögliches fordern und nicht zu ideal denken. Daraus, dass die Hannoverschen Lehrer das vorgesteckte Ziel zu erreichen bemüht sind und in vielen Fällen gewiss auch erreichen, sollten die Einbecker und Hildesheimer Lehrer die Ueberzeugung gewinnen, dass sie falschen Ansichten huldigen, und sollten sich bekehren.

Die Einbecker sagen: »es fehlt den Kindern die musikalische Vorbildung, die zum Treffen der Noten erforderlich ist«. Die Kinder kommen nun einmal nicht mit musikalischer Vorbildung auf die Welt. Sache der Schule ist es, sie vorzubilden. Aber des Pudels Kern wird sein: es fehlt den Lehrern an Lust, nicht selten auch wohl an musikalischer Befähigung, deshalb verschanzen sie sich hinter Redensarten und dem Vorurtheil, als sei Notenkenntniss etc. für die Kinder »kleiner Leute« zu schwierig und gelehrt, dergleichen passe nicht für ihren Stand. So richtet man denn, weil man *honoris causa* doch etwas Gesang in der Schule tractiren muss, lieber ab wie man Dompfaffen abrichtet, singt, pfeift, geigt, claviert oder orgelt den Kindern das Stückchen so lange vor, bis sie's nothdürftig nachsingen können. Dies rein mechanische geistlose Singen nach dem Gehör ist ein arger pädagogischer Missgriff und dass Lehrer der Jetztzeit es noch geradezu öffentlich empfehlen, ist unbegreiflich und ein Beweis mehr für die Nothwendigkeit erstens, dass die Lehrer auf den Seminaren musikalisch besser vorgebildet werden und zweitens, dass die Schulbehörden der Sache mehr Aufmerksamkeit zuwenden. Das nach-Noten-singen hat für Lehrer wie Schüler seine grossen Vortheile; beide Theile haben einen interessanten Unterrichtsgegenstand mehr, beide können so eine grössere Anzahl unserer schönen Volkslieder (diese soll man in der Volksschule vorzugsweise cultiviren) bewältigen, und die Schüler sich nach Beendigung der Schulzeit weit leichter selbst helfen. Mögen diese auch Manches vergessen, mögen Schwache von der vermeintlichen Last sich bald zu befreien suchen, im Ganzen wird auch nach der Schulzeit das Liederbuch mit seinen unveränderlichen Notenzeichen ein sicherer Halt sein, ein Hort, den man treu bewahrt und in Ehren hält. Und dass dies geschehe, dahin soll die Schule wirken. Es ist ein leidiges Vorurtheil, wenn man glaubt, das nach-dem-Gehör-singen gehöre unbedingt zum Volksgesange, die Noten seien nicht nur überflüssig, sondern vom Uebel und beeinträchtigten nur den frischen freien Gesang. Als wenn man das Liederbuch stets in der Tasche und die Noten jedesmal vor der Nase haben müsste! Bis zu einem gewissen Grade wird und muss sich ein Jeder von seinem Liederbuche emancipiren, aber als Anhalt soll es im Hintergrunde stehen bleiben. Daraus erwächst noch der weitere grosse Nutzen, dass unsere Volkslieder selbst rein erhalten werden in Wort und Weise. Fehlt es später an jedem Anhalt, so bleiben Corruption und Verwilderung nicht aus, und arbeiten unverantwortlicher Weise ganze Lehrerkreise auf Beseitigung jeglichen Halts hin, so müssen Gesang und Lied vollends in Grund und Boden verderben. Und selbst guten Willen der Sänger vorausgesetzt, wie leicht können Irrthümer sich einschleichen, wenn das Lied nur nach dem Gehör gelernt wurde, wie leicht kann das Gedächtniss im Stich lassen! Da werden denn die plattesten, seichtesten Lesarten aufgenommen, unsere schönsten Lieder zu Bummelliedern und Gassenhauern umgestaltet. Mit einer Controle in dieser Beziehung wäre viel geholfen. Wir können sie herstellen durch das Singen nach Noten in der Schule. In jeder Schule werden sich Einzelne durch besondere Anlage und Singtüchtigkeit hervorthun, die ohne es zu wollen, die Führer der Andern werden. Auf solche Chorführer richte man sein Augenmerk und suche ihrer so viele wie möglich zu erziehen. Sie besonders können später dem Liede wesentliche Dienste leisten durch treues Festhalten am Erlernten und Belehrung Anderer. Auf diese Weise liesse sich der so häufig vorkommenden Ausartung des Volksliedes ein Damm entgegensetzen, der um so fester halten würde, je mehr man darauf bedacht wäre, für die reifere Jugend z. B. auf dem Lande eine Fortbildungsstunde im Singen einzurichten.

Für den Lehrer selbst ist ein gutes Liederbuch mit Noten durchaus erforderlich. Bei dem durchschnittlichen musikalischen Bildungsgrade der heutigen Lehrer werden diese ohne einen sicheren Halt nur im Dunkeln herumtappen und das Lied zu Grunde richten. Der eigene Geschmack ist nicht geläutert genug, das eigne Wissen nicht ausreichend — in vielen Fällen vielleicht ohne eigne Schuld, das will ich entschuldigend hinzusetzen. Das sollten aber die Herren einsehen. Statt dessen geben sie Liederbücher ohne Noten heraus, oder wenn sie letztere bringen, proclamiren sie dabei Grundsätze, nach denen die Noten für überflüssig erklärt werden. So lange sie nicht mit mehr Gewissenhaftigkeit und Geschick der Sache näher treten, so lange sie bestreiten, dass hier zum Schriftzeichen das Notenzeichen gehört wie zum Messer die Klinge, so lange werden sie nichts Erhebliches schaffen, im Gegentheil nur hemmend wirken.

In Lehrerversammlungen wird mit Genugthuung mitgetheilt, dass das Vereins-Liederbuch in der und der Zeit der Lehrerwittwen-Casse oder dem Pestalozziverein so und so viel eingebracht, und man schliesst daraus natürlich auf die Vortrefflichkeit des Buchs: je mehr gewonnen ward, um so vortrefflicher ist es. Ueber die Sache selbst hört man aber nicht reden, und es liegt die Befürchtung nahe, dass die Förderung von Nebenzwecken, so löblich sie an sich auch sein möge, zur Hauptsache gemacht werde. Warum berichtet man nicht darüber: wie viel und welche Lieder in der und der Zeit von dieser oder jener Altersklasse gelernt wurden? — welche Lieder leicht, welche schwerer einzuüben waren? — welche Resultate man mit dieser oder jener Einübungsmethode erzielte? — wie das numerische Verhältniss der fähigen Schüler zu den weniger fähigen oder unfähigen ist? — wie weit im Allgemeinen die Kinder, bis zu ihrem Abgang von der Schule gebracht wurden? — ob und wie die musikalischen Errungenschaften bei den der Schule Entwachsenen nachwirken? und dergl. mehr. Durch Berichte solcher Art nebst daran zu knüpfender Discussion würde man die Sache wesentlich fördern, das Interesse an ihr erwecken und rege erhalten. Oder sollte unter der grossen Masse von Lehrern wirklich keiner sein, der, mit der nöthigen Kenntniss ausgerüstet, die Sache zur Sprache bringen könnte? Oder rührt man sie deshalb nicht an, um zu verhüten, dass vorurtheilsfreie Ansichten oder Verbesserungsvorschläge laut werden und dabei, was doch immer möglich wäre, die Geister auf einander platzen? Das stört freilich die Bequemlichkeit. Ruhiger Schlaf ist vorzuziehen. Kurz, unter den dermaligen Verhältnissen können die zuständigen Schulbehörden — ich komme immer darauf zurück — sich nicht der Verpflichtung entziehen, die Sache schärfer als bislang geschehen in's Auge zu fassen. Die durchgreifendste Hülfe wird dadurch geschaffen werden, dass man die angehenden Lehrer auf den Seminaren in diesem Punkte gründlicher durchbildet. Bei besserer musikalischer Vorbildung wächst auch ihr Interesse an der Sache, und man wird später kaum nöthig haben, ihnen specielle Vorschriften für die Schule zukommen zu lassen; aus eignem Antriebe werden sie mehr thun als wozu sie verpflichtet sind und Personen und Sache gewinnen dabei. Das Vorurtheil gegen die Noten wird schwinden, sobald man auf den Seminaren anfängt, praktische Lehrmethoden auf-

Digitized by Google

zustellen, nach denen die jungen Lehrer daselbst zu unterrichten haben.

Es ist interessant zu beobachten, zu welchen Vereinfachungsversuchen die vermeintliche Schwierigkeit unseres Notensystems Veranlassung gegeben. So hat der Eine nur drei, ein Anderer sogar nur eine Linie benutzt. Ein Dritter (ich entsinne mich seines Namens augenblicklich nicht) machte dazu die malitiöse Bemerkung, die Schüler der Betreffenden könnten vielleicht keine fünf zählen. Vergebliche Versuche, die vielleicht gut gemeint sind, hinter denen sich vielleicht aber auch ein gut Theil Erfindungs- oder Verbesserungssucht versteckt. — Hier mag auch der Zahlenmethode Erwähnung geschehen. In Deutschland war es hauptsächlich Natorp, der sich ihrer lebhaft annahm und sie in die Schulen einzuführen versuchte. Der über sie geführte lebhafte Streit endete zu ihren Ungunsten, wenigstens fand sie keine weitere Verbreitung, und gegenwärtig kennt man z. B. die Natorp'schen Gesanghefte mit Ziffern (1819) nur noch dem Namen nach. Einzelne Verehrer der Ziffern hat auch die neuere und neueste Zeit immer noch aufzuweisen und es erscheinen sporadisch einzelne Liederheftchen mit Ziffern, doch meist nur für den allerersten Anfang berechnet, wie z. B. zu der »Gesangschule für den a capella-Gesang« von H. Kotzolt (Berlin 1869). In der Vorrede sagt der im Uebrigen sehr intelligente und fähige Verfasser, er habe die Zahlenmethode gewählt, um die Schüler sofort in den Gesang einzuführen. Als wenn man das bei der Notenmethode nicht eben so gut könnte! Sie bietet durchaus kein Hinderniss und man hat keineswegs nöthig, die Kinder vorher mit theoretischen Vorstudien abzuquälen. Wenn es geschieht, so geht der Lehrer eben ungeschickt zu Werke. Das System selbst trägt keine Schuld. Ich halte es für einen grossen Irrthum, zu glauben, dass die Zahlenmethode Schwierigkeiten beseitigt; denn will man nicht in ein verwickeltes Zahlensystem hineingerathen, so wird man bald genöthigt sein, dasselbe ins Notensystem zu transponiren, mit dem man von vorn anzufangen hat, wie es auch von Kotzolt bereits im zweiten Cursus geschieht. Man hat also vorläufig mit den Zahlen vergeblich gearbeitet und Zeit verloren. Alle bisherigen Versuche, das Notensystem zu verdrängen, sind gescheitert. Es herrscht und wird ferner herrschen in der ganzen civilisirten Welt. Es regt zu eignem Nachdenken an und hilft den Geist schulen, ist deshalb, wie schon bemerkt, ein vorzüglicher Lehrgegenstand und nicht entfernt durch das mechanische Zahlensystem zu ersetzen. Man sollte sich daher ferner keine Mühe geben, letzteres in die Schulen wieder einzuführen. Die Mühe ist vergeblich.

E. Hille.

Anzeigen und Beurtheilungen.

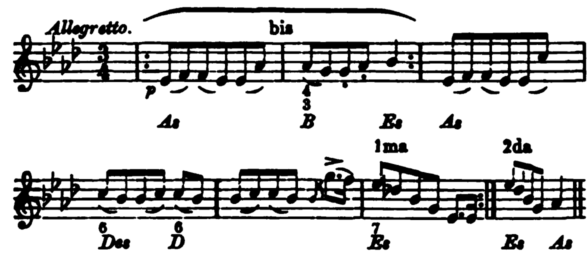
Compositionen von Adolf Blomberg.

1) **Drei Stücke** für Pianoforte. Op. 1. Elberfeld, Arnold. Pr. 3 Mk.
2) **Zwei Romanzen** für Violoncell oder Violine und Pianoforte. Op. 4. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 3 Mk.
3) **Zwei Fantasiestücke** für Pianoforte. Op. 5. Derselbe Verlag. Pr. 3 Mk.
4) **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 6. Derselbe Verlag. Pr. 7,5 Mk.*)
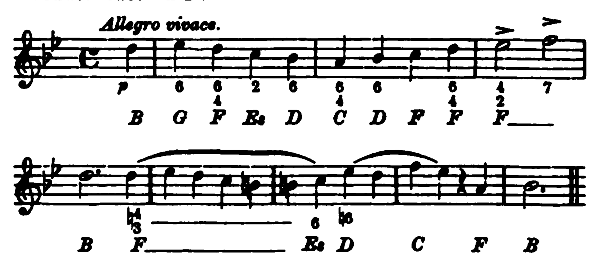
S. B. Denjenigen Lesern dieser Blätter, welche die Claviermusik von Schumann und Chopin lieben und welche zugleich noch etwas auf das Naive in der Kunst halten, oder sogar mit dem Referenten der Meinung sind, dass es ohne Naivetät gar keine echte Kunst giebt, empfehlen wir angelegentlichst die oben verzeichneten Erstlings-Compositionen Blomberg's, eines früheren Zöglings des Cölner Conservatoriums, namentlich Hiller's und Bargiel's.

Das Naive, worunter wir das unmittelbar und frisch aus Seele und Phantasie Entspringende, nicht Gesuchte und Zusammengesetzte, sondern mit innerer Nothwendigkeit von selbst Entstehende begreifen, fürchtet sich nicht trivial zu scheinen; es scheut nicht Einfachheit und durchsichtige Klarheit, nicht Bestimmtheit der Tonart, nicht Dominante und Tonika, nicht Symmetrie des rhythmischen Baues, nicht die der Musik so nothwendigen Wiederholungen. Das Naive kann allerdings dem Künstler gefährlich werden, wenn es sich nicht mit innerem Reichthum und grosser Wärme paart. Wo diese Eigenschaften aber vereinigt vorhanden sind, da erhalten wir den Eindruck wahrer, erfreuender und erfrischender Kunst, jener Kunst, welche uns das Leben werth macht.

Ueber das Opus 1 wollen wir nicht viel Worte aufwenden, obwohl es gerade das Werk ist, wodurch uns der Componist zuerst werth wurde. Die drei Stücke heissen: Impromptu, Etude und Wanderlied. Man betrachte die graziöse melodische Bewegung des »Impromptu«:



mit seiner reizenden contrapunktischen Umspielung auf der zweiten Seite, seinen chromatischen und doch so natürlichen Modulationen im F moll-Mittelsatz. Man sehe die Leichtigkeit, mit welcher die »Etude« (As-dur) geschürzt ist, die zugleich ein höchst klangreiches Stück genannt werden muss. Man beachte auch das so einfache, dabei fast rührende Thema des »Wanderliedes« in B:



mit seinem gesangvollen Ges dur-Mittelsatze (wobei das Tempo doppelt so langsam sein muss). Man wird wohl bemerken, dass man es hier mit den Erstlingserzeugnissen einer jugendlichen Phantasie zu thun hat, auch mag man darin grosse Originalität vermissen; aber das durchgängig melodische Wesen, das so warm anspricht, zeigt, dass hier die künstlerische Haupteigenschaft vorhanden ist: ungesuchte Erfindung. Und da ferner der Clavierstil ein ganz zeitgemässer ist, so wird man diesem Opus sich nur mit Liebe nähern.
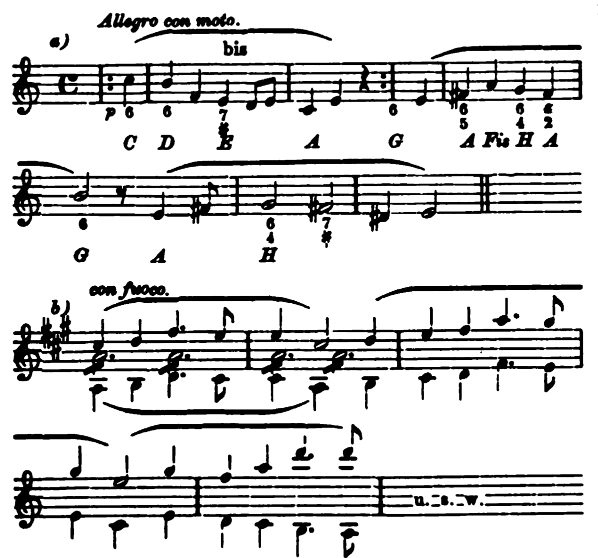
Die zwei Romanzen für Violoncell sind schon deswegen willkommen zu heissen, weil bekanntlich die Literatur für dieses Instrument sehr beschränkt ist. Sie sind aber so reizend, dass diese Literatur durch sie nicht blos eine Vermeh-
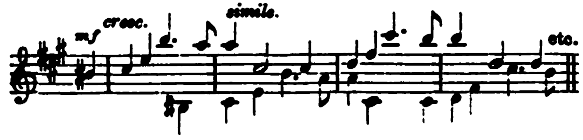
---

*) In der vorigen Nummer Sp. 187 ist aus Versehen die Zahl der Pfennige als Decimalzahl angegeben, welches hiermit berichtigt wird. *D. R.*

Digitized by Google

rung, sondern auch eine wahre Bereicherung erfährt. Die Violoncellisten werden sie gerne spielen, weil das Gesangvolle, das diesem Instrument eigen ist, darin durchgängig zur Geltung kommt. Dies geschieht aber nicht auf Kosten der Harmonik, denn diese ist so voll und saftig, dass auch der Clavierspieler reichlich mit der Begleitung zu thun hat. Die erste Romanze steht in C-dur und hat einen Mittelsatz in A-moll, worauf der Hauptsatz mit bewegter figurirter Begleitung wiederkehrt. Die Gestaltung ist durchweg sehr einfach, aber doch reich durch schöne und maassvolle Uebergänge. Die Melodien entwickeln sich breit, doch in streng architektonischer Haltung. — Die zweite Romanze in A-moll ist noch ansprechender durch prägnante Melodik, die schon im Hauptsatze, noch gesteigerter im A dur-Mittelsatze hervortritt. Hier diese beiden Motive:
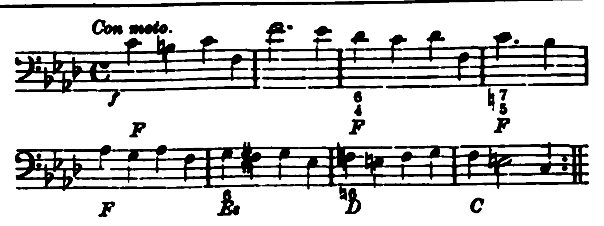


Im zweiten Theil des A dur-Satzes findet sich eine canonische Führung zwischen Violoncell und Clavier-Bass, die nicht wenig zur Steigerung des Affects beiträgt:
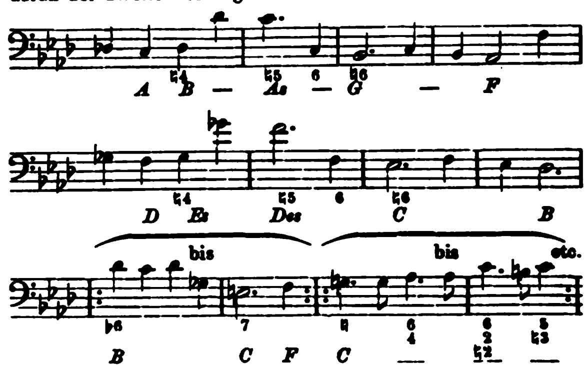


Das ganze Stück würde vielleicht noch gewonnen haben, wenn der Componist einen ersten Mittelsatz in F-dur, der zwischen das ohnehin oft auftretende Thema eingeschoben ist, das zweite Mal (nach dem A dur-Satze) weggelassen hätte: der Hauptsatz würde dann nur drei- statt viermal auftreten, woran allerdings unserer Meinung nach genug wäre. Doch wird auch mit dieser »himmlischen Länge« das Stück in guten Kreisen gern gehört oder gespielt werden.
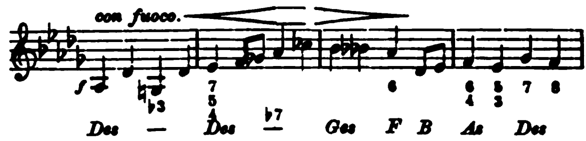
Von den beiden Fantasiestücken macht sich das erste in F-moll durch einen breiten pathetischen Zug, das andere in F-dur durch Lieblichkeit und Grazie bemerklich. Beide haben Hauptmotive, die sich unauslöschlich dem Gehör einprägen. Zugleich ist das thematische Material mit solcher Gewandtheit benutzt, dass es sich die Mühe lohnt, seine Entfaltung etwas näher zu betrachten. Das Thema des ersten Stücks (hier einfach skizzirt — es ist Alles in vollstem Claviersatz gehalten) lautet in seinem ersten Theile:
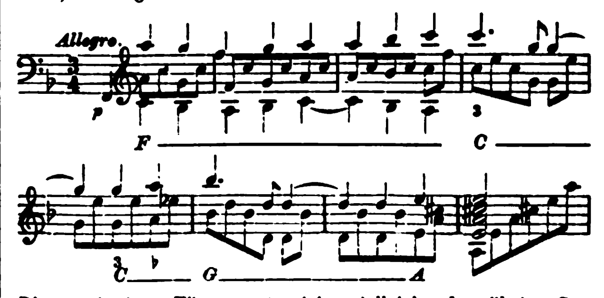


Nachdem dieser erste Theil sich wiederholt hat, schliesst sich daran der zweite wie folgt:



Es wird dann zum Hauptmotiv in F-moll zurückgelenkt, und dieser zweite Theil ebenfalls wiederholt. Dann ein Uebergang zum Mittelsatze in Des-dur, dessen Melodie, durch Sechszehntelbewegung in gebrochenen Accorden belebt, lautet:



Hierin liegt ein schöner Aufschwung, und das neue Motiv wird ebenfalls in einem zweiten Theile durch wirksame Modulationen ausgeführt, unter welchen freilich die auf Seite 6 Takt 4 und 5 von A-moll nach As-moll etwas schroff klingt. Nach der Rückkehr des Hauptsatzes schliesst eine Coda das Stück wirksam verhallend ab. Man wird ersehen haben, dass hier der Satz aus kleinen Motiven sich entwickelt, dass der Bau einfach und abgerundet, dass die Stimmung festgehalten ist. Bei öfterem Spielen gewinnt man das Stück so lieb, dass seine Hauptmotive sich immer von Neuem der Erinnerung aufdrängen. — Das zweite Stück, dem wir oben Lieblichkeit und Grazie zusprachen, hat folgendes Thema:
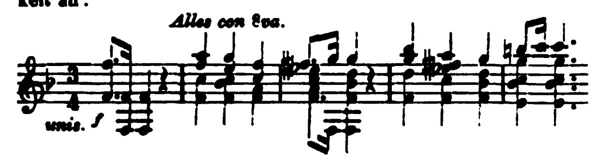


Diesen sinnigen Tönen entspricht vielleicht das übrige Gedankenmaterial des Stücks nicht völlig — die Selbstkritik des Autors hätte ihn vielleicht veranlassen sollen, die anderen Theile, namentlich den A moll-Mittelsatz bedeutender zu gestalten. Aber jenes Hauptthema schmeichelt sich dem Ohre so

Digitized by Google
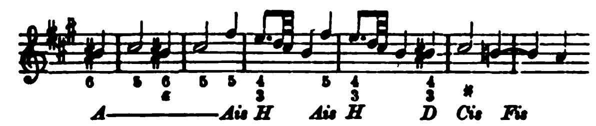
ein, dass man sich eigentlich freut, es nicht durch andere bedeutende Motive in Schatten gestellt zu sehen; und geradezu uninteressant finden wir auch die Zwischenglieder keineswegs.

Der vorwiegende Charakter des Trios endlich ist weniger kunstvolle Arbeit oder contrapunktischer Reichthum, als vielmehr eine seltene Frische der Rhythmen neben schwunghafter Melodik in den Allegrosätzen; dann eine Kürze und Knappheit der Form, wie sie Anfängern heutzutage selten eigen ist. Das Ganze besteht aus den vier üblichen Sätzen: *Allegro con brio* (F-dur 3/4-Takt), *Andante* (Des-dur 4/4-Takt), *Scherzo* (F-moll 3/4-Takt), *Finale, Allegro assai vivace* (F-dur, *Alla breve*-Takt).

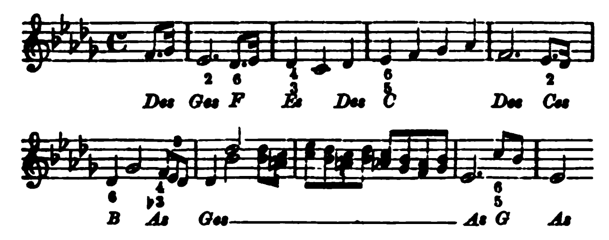
Der erste Satz hebt mit risoluter stürmischer Jugendlichkeit an:
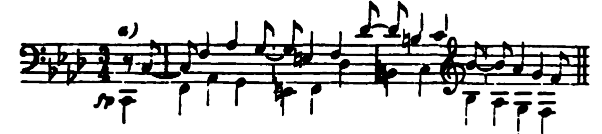


Das Clavier herrscht zuerst vor, und jener angeschlagene Ton bleibt bis zum Seitensatz eingehalten, der in A-dur steht und in dem sich das naive Element besonders geltend macht:
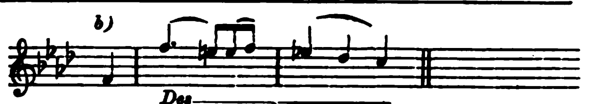


Der erste Theil schliesst in A-dur und lenkt kurz entschlossen über E C zur Wiederholung. Im zweiten Theil finden die Motive des ersten eine ziemlich knappe Durchführung, dann folgt die Reprise des Themas, der Seitensatz in F-dur und der baldige kräftige Schluss. Man sieht: um Neuerungen in der Form ist es dem Componisten nicht zu thun, er traut seinen Motiven die Kraft zu, auch ohne besonders auffallende Apparate zu wirken. — Das Thema des *Andante* bewegt sich in nobler ausdrucksvoller Melodik
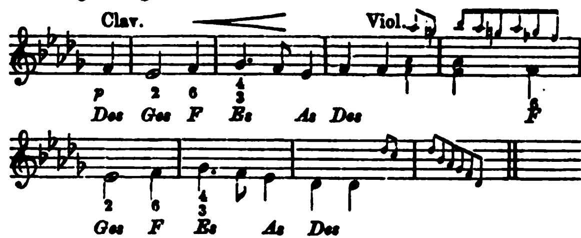


und spinnt sich in diesem Charakter ohne auffallende Gegensätze in kurzer Fassung ab. Bei der Reprise des Themas im *fortissimo* ist die imitirende Bassstimme bemerkenswerth; dann der in magischer Klangwirkung verhallende Schluss. — Das *Scherzo* weicht seinem Gedankeninhalte nach von den modernen Scherzos ab, in welchen meist Unruhe oder sehr rasche Tonfiguren vorherrschen — es hat eher etwas Lastendes, was schon die Tonart F-moll, dann aber auch die Natur der Motive mit sich bringt. Im Hauptsatze stehen sich zwei Motive entgegen, die in der zweitheiligen kurzen Form desselben mit einander abwechseln:
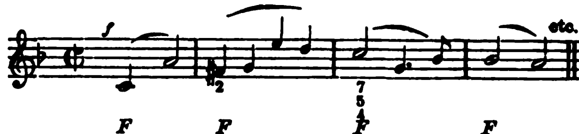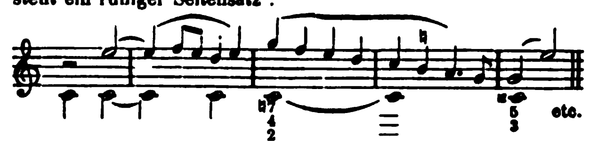




Interessant ist die Verwendung des ersten Motivs im zweiten Theile; auch das zweite Motiv kommt hier zu erhöhter Geltung. Im Mittelsatze in Des-dur hat der Componist dann ein kurzes gedrungenes Motiv:



ungefähr in der Art des Trios vom Scherzo der D dur-Sonate Op. 28 von Beethoven behandelt. — Während in den meisten Kammermusikwerken der neueren Zeit die beiden mittleren Sätze an Werth und Wirkung über dem ersten und letzten stehen, kann man dies von dem Blomberg'schen Trio nicht sagen — sie scheinen uns eher gegen die beiden Hauptsätze schwächer zu sein. — Das Finale ist durch eine schwunghafte Hauptmelodie getragen:



und tönt auch demgemäss in feuriger Weise aus. Jenem Thema steht ein ruhiger Seitensatz:



gegenüber. Beide Motive bilden den Stoff des Stücks. Im Verlauf des zweiten Theiles lenkt der Componist einmal nach Es-dur und bringt zuerst durch die Violine, dann durch das Violoncell das erste Thema in doppelt langsamer, daher ruhigerer Bewegung, worauf er an der Hand des Seitensatz-Motivs wieder einlenkt und zum Thema in der ersten Bewegung zurückkehrt. Den Schluss bildet er nach Analogie des Schlusses vom Trauermarsch der Eroica, indem er das Thema auseinander zieht, durch Pausen unterbricht und die einzelnen Motive von Violine und Violoncell nacheinander vorbringen lässt; aber nicht verhallend, sondern mit grossem *crescendo*, wodurch der Satz ein ganz eigenthümliches Ende erhält.

Das Trio machte bei seiner ersten Aufführung in Basel*), wo der Componist selbst die schwierige Clavierpartie vortrug, einen sehr erfrischenden Eindruck und wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Weil wir schon einmal das Wort »schwierig« ausgesprochen haben, so wollen wir zur näheren Erläuterung bemerken, dass die Schwierigkeit des Blomberg'schen Claviersatzes hauptsächlich in grosser und andauernder Weitgriffigkeit beruht; er thäte vielleicht gut, auf andere Menschen mehr Rücksicht zu nehmen, die keine so ungewöhnlich grossen Hände haben wie er (Blomberg ist im Stande mit einer Hand einen Doppeltriller in Octaven — Finger 1, 2; 4, 5 — zu

*) Blomberg lebt derzeit als Dirigent des deutschen Gesangvereins zu Mühlhausen im Elsass.

Digitized by Google

machen). Doch ist auch in dieser Beziehung in den Compositionen nicht so viel gefordert, als etwa C. M. von Weber in der As dur-Sonate verlangt:



Zum Beschluss wollen wir nur zwei Hoffnungen oder Wünsche aussprechen: einmal dass Blomberg fleissig fortcomponiren möge. Arbeit ist des Menschen und auch des Tondichters Loos; und nicht immer gelingt Alles spielend. Dann, dass das musikalische Publikum Antheil an seinem Schaffen nehme; denn Gleichgültigkeit der Welt gegen die Producte eines jungen Künstlers raubt ihm die nöthige Spontaneität und tödtet den Keim, der fortwährend neue Gestaltungen hervortreiben soll.

Münchener Musikbrief.

V.

Ende Februar 1875.

St. Es werden wenige Bühnen in Deutschland sein, auf deren Repertoire sich gegenwärtig Mozart's »Così fan tutte« befindet; zu diesen wenigen zählt seit dem 7. Februar auch wieder unsere Hofbühne. Es war ein recht glücklicher Gedanke der Theaterleitung, zur ersten Wiederaufführung dieser Oper den lustigsten Sonntag im ganzen Jahre, den Fastnachtsonntag zu wählen; die um diese Zeit allgemein herrschende heitere Stimmung trug gewiss viel bei, der Oper nicht nur eine geradezu begeisterte Wiederaufnahme zu verschaffen, sondern sie auch für die folgenden Wiederholungen insoweit zu accreditiren, dass das Publikum sich ausschliesslich der köstlichen Musik freut und dabei das abgeschmackte, läppische Buch ohne Aerger gutwillig mit in den Kauf nimmt. Uebrigens wurde hier eine dem Originaltexte gegenüber verbesserte, entschieden annehmbarere Bearbeitung von E. Devrient gewählt, wonach die verkleideten Officiere, welche die Treue ihrer Bräute prüfen wollen, von diesen durch ihres Kammermädchens Schlauheit erkannt und durch den Schein der Untreue bestraft werden, bis schliesslich Alles zu einem guten Ende führt; auch die vollständig restituirten Seccorecitative, wie das Streichen und Verlegen einiger Arien, sind von der besten Wirkung auf das dramatische Leben und den Fluss des Werkes. Immerhin bleibt abzuwarten, ob all diese Nachhilfe im Stande ist, das von seiner Geburt ab nicht lebensfähige, wenngleich ungemein liebliche Kind des Mozart'schen Genius auch auf dem Repertoire zu erhalten, wozu ihm schliesslich noch die wirklich sehr gute Aufführung ein Anrecht geben dürfte.

Ganz trefflich sangen und spielten insbesondere die Herren Vogl, Fuchs und Bausewein ihre Rollen, der Letztere nur vielleicht den »Alfonso« ein wenig zu trocken; Herrn Vogl speciell gebührt im Gesange die Palme des Abends. Auch die drei Damen leisteten, fast über ihre Kräfte, höchst Anerkennenswerthes. Unter ihnen ist Fräul. Meysenheym, die Vertreterin der »Despina«, so recht in ihrer eigentlichsten Sphäre, während Frau Vogl mit der Coloratur etwas Mühe hat und Fräul. Radecke's Partie nach oben wie nach unten ein wenig über ihre eigentliche Stimmlage hinausgreift. Ungeachtet dieser kleinen Unvollkommenheiten ist das Ensemble und das Zusammenspiel in der Oper geradezu mustergültig und zeigt, dass die Betheiligten mit Wärme und Begeisterung ihr Bestes für das Werk einsetzen. Hofkapellmeister Levi leitet dasselbe mit der Sachkenntniss und Gewandtheit eines bühnenkundigen Dirigenten und verdient wohl zumeist den aufrichtigen Dank für die glückliche Wiederaufführung, wiewohl auch ihm ein kleiner Vorwurf nicht erspart werden kann: der, zu dem herrlichen Abschiedsquintett im ersten Acte, einer der glänzendsten Perlen der Oper, ein so sehr übereiltes Tempo genommen zu haben, dass dasselbe ganz wirkungslos vorüberzieht und man sich nachgehends unwillkürlich besinnt, ob es denn wirklich schon gesungen worden sei. Immerhin bleibt noch viel des musikalischen Genusses übrig, welcher bei dieser Oper in vollen Zügen eingesogen werden kann.

Nachdem Prinz Carneval seine lustige Herrschaft auf ein Jahr vertagt hatte, begann die Concertsaison wieder, indem zunächst der Pianist Dr. K. Polko am 13. Februar im Museumssaale ein Concert gab, welches beifällige Aufnahme fand. Er begann seine Vorträge mit den beiden Beethoven'schen Sonaten Op. 78 und 101, liess darauf Clavierstücke von J. Seb. Bach, C. H. Graun, A. Rubinstein und J. Raff folgen, spielte die »Davidsbündlertänze« von R. Schumann und schloss mit einer Nocturne und einer Phantasie von Chopin. Der Concertgeber besitzt eine anerkennenswerthe virtuose Technik, einen weichen, gesangvollen Anschlag und vor Allem eine durchgehends feinfühlige, empfindungsvolle Auffassung; seinem Spiele fehlte aber, mehr wie früher, die nöthige Ruhe, sogar die noch nothwendigere Reinheit und Sicherheit. Eine liebenswürdige Beigabe war der geschmackvolle Vortrag von Liedern von Rheinberger, Schubert und Brahms durch Fräulein M. Schmidtlein; ganz herrlich blies der kgl. Kammermusiker Herr Strauss auf dem Horne selbstcomponirte Variationen. Wie schon bei manchen hervorragenden Kunsterscheinungen, welche es verschmähten, mit volltönender Reclame hier aufzutreten, war auch bei dem Concerte des Pianisten J. Wieniawski am 15. Februar die Theilnahme des Publikums, welches sich so gern ein »musikalisches« nennen lässt, eine sehr geringe, woran übrigens doch die damals herrschende abscheuliche Witterung und das ungewohnte Local — der neue Saal des katholischen Casino an der Barerstrasse — einige Mitschuld getragen haben mag. Auch spielte Herr Wieniawski das ganze Programm allein ab, wobei, wäre er nicht ein ganz hervorragender Künstler, einige Monotonie nicht zu vermeiden gewesen wäre. Er trug zunächst Beethoven's F moll-Sonate Op. 57 in klarer, künstlerisch reifer Weise, nicht mit dem hierbei häufig angewendeten Ungestüm aber mit vielem Feuer vor. Die Höhepunkte des Abends bildeten jedoch, alles Andere (was ich deswegen unerwähnt lasse) überragend, drei Nummern von Chopin, ein selbstcomponirter Walzer, eine Rhapsodie von Liszt und Schubert's »Erlkönig« in des ersteren Uebertragung. Nicht nur die höchst ausgebildete Technik, die grösste Sicherheit und die staunenswertheste Kraft gaben sich hierin kund, sondern auch der einschmeichelndste Gesang und ein wahrhaft perlender Anschlag. Der »Erlkönig« wurde zudem mit einer hinreissenden dramatischen Schilderung vorgetragen.

Das erste Abonnement-Concert der musikalischen Akademie für diese Saison fand am 17. Februar statt; an seiner Spitze stand Beethoven's fünfte Symphonie. Welcher Musiker oder einigermaassen emsige Musikfreund kennt das Werk nicht ganz genau? Und doch ergreift und bewegt sie jeden beim Wiederhören auf's Tiefste. Das »Klopfen des Schicksals« im ersten Satze, die Blasinstrumentalgänge im zweiten, der Uebergang vom Scherzo zum Finale und in diesem der erhabene Triumphgesang der Blechinstrumente, sowie die Coda, das sind Momente, welche immer wieder zünden. Die schwungvolle und, mit Ausnahme der Achtelschläge im ersten Satze, sehr exacte Aufführung unter Levi's Leitung, welcher die gegenwärtige Serie der Abonnement-Concerte zu dirigiren hat, verdiente den reichen Beifall vollkommen, der ihr zutheil wurde; die Contrabassläufe im Scherzo hatte ich noch nie so deutlich gehört. Eine ebenso interessante als genussreiche Programmnummer war J. S. Bach's Tripelconcert

Digitized by Google

für drei Claviere und Streichorchester, welches die Herren Bärmann, Wüllner und Levi in trefflichem Zusammenspiele und wohlnüancirtem Vortrage ausführten. Fräul. Schefzky sang mit anerkennenswerther Auffassung und Wärme eine Alt-Arie aus G. F. Händel's Oper »Rinaldo« und drei Lieder von Fr. Schubert; ihre Gesangstechnik ist im Ganzen gut, doch dürfte sie in der Aussprache und im Triller noch einiger Verbesserung bedürfen. Die Serenade Nr. III in D-moll mit Violoncellsolo von Volkmann wurde vom Streichorchester und dem Solisten Herrn Müller sehr schön vorgetragen; ihr Inhalt ist reich und glanzvoll gegeben, aber doch formell zu ungeordnet, um vollkommen zu befriedigen: ein langer Satz in häufig wechselndem Tempo mit Recitativen, Cantilenen, Tuttisätzen wäre jedenfalls glücklicher »Phantasie« als »Serenade« getauft worden. Da war das Finale des Concertes, Mendelssohn's poesiereiche »Hebriden-Ouvertüre« ein Stück so recht aus einem Guss, welches eine sehr feinfühlige und wohlschattirte Wiedergabe fand. Aber was hatte unser sonst so »feuriger Kapellmeister« Levi, dass er auch hier, wie bei der Symphonie, das Tempo fast zu langsam und schleppend nahm! Hat er sich vielleicht durch den kürzlich auch in diesen Blättern abgedruckten trefflichen Artikel getroffen gefühlt und wollte er nun beweisen, dass er kein »feuriger Kapellmeister« sei? Vergebliche Mühe! *»Naturam expellas furca, tamen usque recurret«.*

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Halle a. S., 6. März.

M. Unsere Singakademie konnte heute ihr zweites Vierteljahrhundert mit einer sehr gelungenen Aufführung des »Elias« von Mendelssohn betreten. Zwar unser Stadt-Orchester ist nicht das glänzendste, aber sich willig der Leitung unseres Musikdirector Voretzsch fügend, leistete es doch recht Lobenswerthes sowohl in discreter Begleitung, wie in den Instrumentalseffecten, an denen der »Elias« so reich ist. Eben dieser eifrigen Leitung verdankte der beträchtlich gewachsene Chor, dass er eine Sicherheit und Freiheit des Gesanges gewann, die sich in all den mannigfaltigen Formen, in denen Mendelssohn hier den Chor verwendet, gleich bewährte; Schlagfertigkeit und Schärfe zeichnete die kurzen Sätzchen aus; und seine bis zu Ende unverminderte Frische verschleierte den Mangel an Steigerung im zweiten Theil. Für die nicht leichten mehrstimmigen Soli bot die Singakademie eine Auswahl von Stimmen; sie wurden rein und in harmonischer Verschmelzung gesungen. Auch von den grösseren Solopartien konnten Sopran, Alt und Tenor durch Mitglieder besetzt werden. Frau Voretzsch sang die Wittwe, den Knaben, die Arie »Höre Israel« und anderes. Ihre Stimme ist nicht gross, aber ungemein zart und rein, und richtig gebildet, und ihr Gesang ist für das Oratorium gemacht, weil ihm jede Unart, jede Manier fehlt, und ihre Töne von einem natürlichen Vortrag beseelt sind. Frl. Bussler, zum Theil Schülerin der Garcia, hat in ihrer klaren Altstimme eine würdevolle Ruhe, die vortrefflich zu den Engel-Recitativen und den beiden Ariosen passte. Beide Damen wirken hier günstig als Lehrerinnen. Herr Otto, ein künstlerisch gebildeter Dilettant, hat mehr hohen Bariton als Tenor, beherrscht aber seine Mittel hinreichend, um sie jeder Aufgabe anpassen zu können. Für den Elias selbst war der königl. Domsänger Herr Ad. Schulze aus Berlin herübergekommen. Noch sehr jugendlich, hat seine Stimme zwar noch nicht die völlige Ausbildung erhalten, doch schon die für das Oratorium und zumal für die Partie des Elias erforderliche Breite des Vortrags gewonnen, vermöge deren ihm die Recitative und die Arie »Es ist genug« besonders gelangen. So konnte es nicht fehlen, dass die sehr zahlreich versammelte Zuhörerschaft den Saal sichtlich befriedigt verliess.

Leipzig, 19. März.

Das Programm der letzten Kammermusiksoirée, Dienstag den 16. März, zeigte in seiner Zusammenstellung eine schöne Gradation; mit einem Streichquartett von Haydn beginnend, schloss dasselbe mit Beethoven's Septett, zwischen welchen Werken Schumann's Quintett für Streichinstrumente und Pianoforte ein höchst günstiges Relief erhielt. Die Streichinstrumente waren abermals durch die Herren Concertmeister Schradieck, Haubold, Thümer und Schröder, das Pianoforte dagegen durch Herrn Weidenbach und die Blasinstrumente durch die Herren Landgraf (Clarinette), Weissenborn (Fagott) und Gumpert (Waldhorn) besetzt. Die Wiedergabe sämmtlicher Werke liess die sorgfältigste Vorbereitung erkennen. Herr Weidenbach, welcher sich schon bei Beginn des Winters durch den Vortrag der chromatischen Sonate von Raff als ein tüchtiger Interpret neuerer Kammermusikwerke zu erkennen gab, spielte auch diesmal mit derjenigen technischen Freiheit und geistigen Animirtheit, welche nur bei einem wirklich durchgebildeten Künstler zu finden ist. Auch die genannten Herren Bläser erfreuten uns sowohl durch ihre edle, gegenseitig schön abgewogene Tongebung, als auch namentlich durch den feinen ästhetischen Takt, mit welchem sie — stets das Zuwenig, wie das Zuviel vermeidend — in den Gedankengang des ewig jugendfrischen Werkes L. van Beethoven's eingriffen.

Das Programm des zwanzigsten und letzten Gewandhausconcertes am 18. März trug einen nicht recht zu billigenden Dualismus zur Schau, indem sein erster Theil so recht die Physiognomie eines Virtuosenconcertes hatte und nur der zweite desselben der an der Stirn des Gewandhaussaales in goldenen Lettern glänzenden Devise *»res severa«* etc. im höheren und eigentlichen Sinne gerecht wurde, indem er uns Beethoven's Eroica-Symphonie brachte. Die Nummern des ersten Theiles hiessen: Ballo aus »Helene und Paris« von Gluck (Aria dei Atleti, Chaconne, Gavotte und Chaconne), Scene und Romanze aus »Othello« von Rossini (mit obligater Harfe), Concert-Allegro mit Introduction für Pianoforte von Rob. Schumann (Op. 134), Lieder mit Pianoforte von Fr. Schubert und Rob. Schumann, und Chaconne für Violine von Vitali; die Namen der Ausübenden waren: Frau Schimon-Regan (Sopran), sowie die Herren: Kapellmeister Reinecke (Pianoforte), Concertmeister Schradieck (Violine) und Herr Wenzel (Harfe), von denen besonders die beiden erstgenannten Künstler um den Lorbeer rangen. Herr Kapellmeister Reinecke hatte ein keineswegs dankbares Stück gewählt, brachte dasselbe aber zu durchschlagender Geltung und bewies dadurch von Neuem, dass wir in ihm einen der ersten, classisch durchbildetsten Pianisten der Jetztzeit besitzen. Frau Schimon-Regan errang sich durch die ihr eigene poetische Feinfühligkeit ihres Gesanges die lautesten Beifallsbezeigungen des Publikums. Herrn Schradieck können wir auch nach dieser letzten Leistung noch keine besondere Qualificirung zur Ausführung sogenannter classischer Musik zusprechen; was er an Schattirungen giebt, kommt nicht recht von innen heraus, sondern ist mehr äusserer Aufputz, so technisch gewandt sich auch Alles bei ihm ausnimmt. Einen Hochgenuss bot dagegen wieder die Ausführung der Beethoven'schen Eroica-Symphonie. Hier war es, als habe ein freudiges Gefühl darüber: seinen angestammten Dirigenten wieder am Dirigentenpulte zu sehen, das gesammte Orchester gehoben, und als habe jeder Einzelne in demselben es mit gefühlt, wie jenem der Geist der Beethoven'schen Tonschöpfung in Kopf und Herzen lebte, — so ein Gedanke, so ein Schlag war es, der bei den Massen durchdrang und so viele Seelen, so viele Herzen, einigte und belebte, so dass wir in Wirklichkeit sagen können: *»finis coronat opus«.* Die seit Jahren gegen die Direction gerichteten Anschuldigungen wegen zu grosser Stabilität der Programme und Nichtbeachtung neuerer, sowie gewisser bedeutender älterer Werke unserer grossen Tonsetzer hat zu einer öffentlichen Erwiderung, respective Berichtigung Veranlassung gegeben, in welcher zur Evidenz dargethan wird, dass im Laufe des letzten Winters im Gewandhaussaale nicht nur die letzten Werke Beethoven's Berücksichtigung fanden, desgleichen die grösseren Instrumental- und Vocalwerke eines Schumann, Mendelssohn, Gade, Lachner und Anderer abwechselnd Revüe passirten, sondern dass auch, trotzdem das Orchester noch im Theater, den Riedel'schen und anderen Aufführungen fast schon bis zur Ueberbürdung beschäftigt ist, in verflossener Saison nicht weniger als 49 Compositionen lebender Tonsetzer zur Aufführung gelangten: 16 grössere Instrumental-, 4 grössere, sowie 4 kleinere Chor-Werke, desgleichen 15 kleinere Solocompositionen für Gesang (theils Arien, theils Lieder) und 10 Instrumentalsoli; unter ersteren waren wieder 15 Nummern als »zum ersten Male aufgeführt« auf den Programmen verzeichnet, und zwar von Componisten verschiedenster Richtungen, als: Franz Lachner, Reinecke, Jadassohn, Norman, Friedrich Richter, Rob. Fuchs, Volkmann, Joachim, Brahms, Raff, Lassen, Liszt, R. Wagner.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[66] **Augsburger Musikschule.**

Mit dem **6. April l. J.** beginnt das II. Semester 1874/75 der »Augsburger Musikschule«. Aufnahmeprüfung neueintretender Schüler am 5. April zwischen 11 und 1 Uhr im Schullocale. Anmeldungen sind an den unterzeichneten Director zu richten. Der Unterricht umfasst das ganze Gebiet der Theorie, Solo- und Chor-Gesang, Clavier- und Violin-Spiel und Ensemble-Uebungen. Honorar für sämmtliche Fächer 100 fl., für ein Hauptfach (Sologesang, Clavier und Violine) 40 fl. — Statuten auf Verlangen gratis.

H. M. Schletterer,
Kapellmeister und Director der Musikschule.

[67] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Brahms, J., Pianoforte-Werke zu 2 Händen. 4. **Roth cart.** M. 9.
Förster, A., Op. 25. **Stimmungsbilder.** 4 Tonskizzen für das Pfte. M. 2. 25.
Heintz, A., Aufgereihte Perlen aus Richard Wagner's Tristan und Isolde, für das Pianoforte zusammengefügt. Heft 2. M. 2. 75. Heft 3. M. 2. 25.
Holstein, F. v., Op. 35. **6 Lieder** f. Männerchor. Part. u. St. M. 3. 50.
Huber, H., Op. 2. **Blätter und Blüthen.** 9 Clavierstücke. M. 3. 50.
Kröber, G., Andante f. Oboe mit Begl. von 2 Violinen, Viola, Cello und Bass. M. 1. 75.
—— **Dasselbe** mit Pianofortebegleitung. M. 1. 50.
Lee, S., Adagio aus Op. 39 f. 2 Violoncelles. Arrang. für Vcell. mit Begl. des Pfte. von C. Grimm. M. 1.
Mendelssohn's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Jul. Rietz.

Einzel-Ausgabe:

(Nr. 7.) Op. 21. **Ouverture** zu Sommernachtstraum. Partitur. M. 4. 20.
(Nr. 7.) Op. 21. **Dieselbe.** Stimmen. M. 4. 80.
(Nr. 48.) Op. 83a. **Andante** und **Variationen** für das Pfte. zu 4 Händen. M. 1. 80.
(Nr. 49.) Op. 92. **Allegro brillant** f. d. Pfte. zu 4 Hdn. M. 1. 80.

(Nr. 125—129.) Op. 41. 48. 59. 88. 100. **Lieder** f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Partitur. 8. M. 3.
(Nr. 125—129.) **Dieselben.** Stimmen. 8. M. 5. 10.
Dieselben (*Partitur und Stimmen*) *in 5 eleganten Sarsenetbändchen mit Golddruck.* Preis jedes Einbandes 60 Pf.
—— **Sämmtliche Lieder und Gesänge** f. eine Singstimme mit Begl. des Pfte. gr. 8. **Roth cart.** M. 7. 50.
Auch in elegantem Sarsenetbande mit Golddruck zu beziehen.
—— **24 Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. gr. 8. **Roth cart.** M. 3.
—— Op. 56. **Symphonie** Nr. 3 f. Orchester. Amoll. Arrang. f. das Pfte. zu 4 Händen mit Begl. von Violine u. Vcell. von Friedr. Hermann. M. 10.
—— Op. 72. **6 Kinderstücke** f. das Pfte. Arr. f. Pfte. u. Violine oder Vcell. von Friedr. Hermann.
Für Pianoforte und Violine. M. 2.
- - - Violoncell. M. 2.
Naumann, J. G., Pilgergesang aus dem Oratorium »Die Pilger« für Solostimmen, Chor und Orchester.
Klavierauszug von Ernst Naumann. M. 1. 75.
Singstimmen - - - M. 1.
Pianoforte-Musik, classische und **moderne.** Sammlung vorzüglicher Pianoforte-Werke, Originale und Arrangements zu 4 Hdn. Dritter Band. 4. **Roth cart.** M. 6.
Reinecke, C., Op. 136. **6 Miniatur-Sonaten** f. das Pfte. Als Vorbereitung zu des Componisten Sonatinen Op. 47 u. 98. M. 3. 50.
Riemann, H., Op. 15. **Goldene Zeiten.** 10 leichte Clavierstücke für die Jugend. Heft 1 und 2 à M. 2.
Röntgen, J., Op. 8. **Phantasie** für das Pfte. M. 4.
Weber, C. M. v., Pianoforte-Werke zu 4 Händen. Neue vollständige Ausgabe. 4. **Roth cart.** M. 3. 50.
Zöller, Carli, Op. 51. **Trio** f. Pfte., Violine u. Vcell. M. 11. 50.

Erledigte Stabshornistenstelle.

Bei dem königlich bayerischen 4. Jäger-Bataillon in **Landshut** wird am 1. April dieses Jahres die mit namhafter Zulage verbundene Stelle eines **Stabshornisten** erledigt.

Bewerber, welche gesonnen sind, sich einer Prüfung zu unterwerfen, die auch auf Arrangiren von Musikstücken sich erstrecken wird, wollen ihre Gesuche, belegt mit Attesten über musikalische Kenntnisse, richten an das

Commando
[68] **des k. b. 4. Jäger-Bataillons.**

Eine **werthvolle Violine (Amati)** steht für den Preis von 800 Mark zum Verkauf in unserer Handlung.

Berlin. **Ed. Bote & G. Bock,**
Königliche Hofmusikhandlung
[69] Leipzigerstr. 37.

[70] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Blomberg, Ad., Op. 4. **Zwei Romanzen** für Violoncell oder Violine und Pianoforte. Für Violoncell 3 Mark. Für Violine 3 Mark.
—— Op. 5. **Zwei Fantasiestücke** für Pianoforte. 3 Mark.
—— Op. 6. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. 7 Mark 50 Pf.

[71] Soeben ist in unserem Verlage erschienen der vollständige Klavierauszug mit Text von:

„DIE MACCABÄER“

Oper in 3 Acten nach OTTO LUDWIG's gleichnamigem Drama von

H. S. MOSENTHAL

Musik von

Anton Rubinstein.

Preis 15 Mark netto.

Ed. Bote & G. Bock,
Königliche Hofmusikhandlung.
Berlin.
Leipzigerstr. 37 und U. d. Linden 27.

[72] In meinem Verlage erschien soeben:

Herakles

Oratorium

von

G. Fr. Händel.

Clavierauszug

(Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.)

4 Mark netto.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. April 1875. **Nr. 14.** X. Jahrgang.

Ueber Kunstbildung auf Universitäten.

(Fortsetzung aus Nr. 8.)

Dass natürliche Anlagen oder Neigungen der beschriebenen Art für die Künste vorhanden sind, muss als selbstverständlich betrachtet werden. Der Angelpunkt unserer ganzen Untersuchung bildet aber die Frage, in welchem Maasse und Umfange dieselben vorhanden sind und welche Stellung sie unter den sonstigen Geistesfähigkeiten einnehmen, oder mit andern Worten, ob sie als ein Luxusartikel einer mehr oder minder grossen Anzahl Einzelner, oder als ein gemeinsames Gut, als eine gemeinsame Gabe aller Menschen angesehen werden müssen. Denn diese Frage ist es, welcher hier, wo es sich um die Begründung eines obligatorischen Studiums handelt, der Vorrang gebührt vor der anderen nach dem inneren oder specifischen Werthe der Kunst; letztere, an sich von höchster Bedeutung, berührt den vorliegenden Gegenstand direct garnicht, wird aber dann, nachdem derselbe genügend erhellt ist, erst zur vollen Klarheit gelangen.

War nun das bisher Gesagte nicht vergeblich oder irrig, so sind wir genügend vorbereitet um zu erkennen, dass die Kunst nicht dem Einzelnen, sondern Allen gehört, dass also die Neigung zur Kunst und die darauf gegründete Möglichkeit eines Verständnisses derselben, der Kunstsinn, allgemein unter den Menschen verbreitet ist, wie alle Hauptsinne dem ganzen Geschlechte innewohnt und gleich ihnen das Verlangen nach Befriedigung kundgiebt. Bleibt dieses Verlangen durch lange Zeiten gleichsam unerkannt versteckt und kommt in reiner kenntlicher Gestalt erst spät zu Tage, so ist die Ursache allein die, dass der Kunstsinn von allen Sinnen der verfeinertste ist. Er taucht im Gange menschlicher Cultur erst zuletzt oder erst dann auf, wenn eine gewisse Höhe der Geistesbildung erreicht ist.

Ursprünglich ist die gesammte Kunst dem Menschen nichts weiter, als ein Hülfsmittel in der Bewältigung der Natur, wobei sie nicht nur eine helfende, sondern eine völlig dienende Stellung einnimmt, so sehr, dass sie lediglich als Fertigkeit und Geschicklichkeit betrachtet, nicht aber als Kunst gewürdigt wird. In solcher Hülfsleistung offenbart sie aber dann bald ihre eigenthümliche Macht, diejenigen, welche ihren Reizen sich hingeben, über die Noth des Lebens zu erheben und durch eiu verklärtes Abbild des Lebens ihnen die Freude am Dasein zu erhöhen. In der ursprünglichen Dienstbarkeit, welche dem unmündigen Zustande der Kunst völlig entspricht, bilden sich jene unendlich verschiedenen Künste und Kunstweisen, die als die Keime der ganzen späteren Entwicklung angesehen werden müssen und in ihren Wurzeln unausrottbar tief mit den Bedürfnissen der Menschen verwachsen sind. Ein Kunstbewusstsein ist in dieser Zeit der Dämmerung nicht vorhanden; mit ihm fehlt auch das eigentliche Kunstbedürfniss. Wir entnehmen daraus, dass der Kunstsinn nicht zu den ursprünglichen oder zu denjenigen Sinnen gehört, welche gleich anfangs bestimmt und kenntlich hervortraten; überall ist er anhängend an dasjenige menschliche Bedürfniss, welches er zur Geltung zu bringen und endlich zum Ideal zu erheben berufen ist. So war alle Dichtung ursprünglich nichts als Sprachbildung, alle Musik nichts als Ton- und Gangrhythmus, alle Bildkunst nichts als Messen und nachahmendes Erinnern. Durch dieses unlösliche Verwachsensein mit den unabweislichsten und verschiedenartigsten menschlichen Bedürfnissen wird erst recht ersichtlich, dass das, was wir Kunst nennen, anfangs ganz verschiedenen Dingen zugehörte. Hieraus lässt sich auch verstehen, wie die vorwaltende Begabung für Eine Kunst stattfinden kann, ohne die für andere Künste zu bedingen. In der That sind die verschiedenen Künste ursprünglich, d. h. in ihrer anhängend dienenden Stellung, einander ganz fremde Dinge.

Der Kunstsinn als solcher ist ein Product der Cultur, des Fortschreitens in der menschlichen Bildung. Diejenige Kraft nun, welche den Keim der Kunst aus dem Boden des menschlichen Gemüthes hervorlockte, wirkt auch fort und fort in demselben Sinne, erhellend, verbreitend, entfaltend. Man muss es ihrem Wirken überlassen, im Einzelnen zu bestimmen, wo die Grenzen der Empfänglichkeit für die Kunst zu suchen sind. Ohne anhaltend und voll ihrem Lichte ausgesetzt zu sein, lässt sich dieses nicht erfahren. Im Bereiche des wissenschaftlichen Lebens war solches noch niemals genügend der Fall; die tiefwirkende Kraft der Bildung und Menschenveredlung ist als akademisches Studium bisher so auffallend vernachlässigt, dass man, angesichts der erreichten Höhe der Kunstvollendung, behaupten darf, die Kunst habe bereits in allen Hauptbahnen ihren Kreislauf vollendet, nur nicht in der wissenschaftlichen. Es ist daher vorauszusehen, dass unter dem Walten einer voll entfalteten Kunstwissenschaft vieles, was zur Zeit noch hinter Religion Philosophie oder Naturwissenschaft sich verbirgt, in geklärterer Gestalt als die Regung eines Kunsttriebes erscheinen wird.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

Ueber die Unzweckmässigkeit unserer Claviaturen.

Von **A. Tuma.**

I.

Vor Kurzem brachten diese Blätter die Besprechung eines auf Einführung chromatischer Claviaturen abzielenden Vorschlages. Dass unsere gegenwärtigen Claviaturen eben so wenig die Claviaturen der Zukunft sind, als die gegenwärtige Art Clavier zu spielen und das Clavierspiel zu lehren unverändert der Zukunft angehört, muss jedem Sachkundigen, der den Gegenstand nicht so wie es jetzt auch allgemein üblich ist, vom Standpunkte »der Gewohnheit«, »der Tonleitern« oder »der gebrochenen Accorde«, sondern vom Standpunkte der Wissenschaft aus betrachtete, längst klar sein.

Das Clavierspiel ist nämlich zunächst ein durch eine Summe von Vorrichtungen hervorgerufener und daher *mechanischer* Vorgang; es besteht in der Thätigkeit eines aus zwei Theilen (dem Instrumente und dem Spieler) zusammengesetzten Apparates, dessen Leistungsfähigkeit in Bezug auf Quantität und Qualität der Arbeit (der Tonerzeugung und Tonverbindung) in erster Reihe von der mehr oder weniger genauen Beachtung der betreffenden *allgemein giltigen* Gesetze der Mechanik abhängt.

Die Anwendung dieser allgemein giltigen Gesetze der Mechanik auf das Clavierspiel zeigt die *Mechanik des Clavierspieles*; da aber beim Clavierspiele als Ursache der Bewegung eine animalische oder Muskelkraft figurirt, so muss die Mechanik des Clavierspieles auch die Anatomie und Mechanik der Gelenke und der Muskeln und die physiologischen Eigenschaften des Nervensystems gebührend berücksichtigen, und indem sie dies thut, erscheint sie als die Wissenschaft, welche lehrt, wie die äusseren Theile der Hebel geformt und wie alle beim Clavierspielen in die Erscheinung tretenden Bewegungen beschaffen sein müssen und was dabei, den besten inneren Zustand des Instrumentes vorausgesetzt, in Bezug auf Menge, Beschaffenheit und Geschwindigkeit der Tonerzeugung bedingt und unbedingt geleistet werden kann.

Wir wissen nun der Hauptsache nach, welche Factoren bei der Beurtheilung des ganzen Vorganges, der sich während des Clavierspieles *dem Auge* darstellt, maassgebend sind; jener Wissenschaft, welche die *Technik* des Clavierspieles zum Gegenstande hat und welche gestützt auf die Lehren der Mechanik dieses Kunstzweiges weiter ausführt, wie einzelne Tongruppen und ganze Tonstücke kunstgerecht, nämlich auch den *musikalischen* Gesetzen entsprechend klar und deutlich und in Bezug auf Tonstärke und Geschwindigkeit der Tonbewegung vorschriftsmässig auszudrücken sind, bedürfen wir zum Zwecke unserer heutigen Nachforschungen nicht, denn diese betreffen eine Angelegenheit, die, obwohl sie den Clavierfabrikanten und Claviaturtischlern gegenüber mehr artistischer Natur ist, ihrem Wesen zufolge nur auf dem Boden der Mechanik des Clavierspieles entschieden werden muss.

Die Wissenschaft sagt, dass beim Clavierspiele die Tonerzeugung und Tonverbindung nur dann mit der grössten Genauigkeit und mit der grössten Geschwindigkeit erfolgen kann, wenn die Hand in ihrer *normalen Form* verharrt und sich die Spitzen der Finger ununterbrochen in Berührung mit den Tasten befinden. Als normale Form der Hand bezeichnet die Wissenschaft diejenige Handform, welche sich ergiebt, wenn die Finger in der natürlichen gleichmässigen Beugung, die sie im ruhigem Zustande zeigen, belassen und ihre ersten Glieder (beim Daumen der Mittelhandknochen) mässig gestreckt, oder wenn zuerst alle Glieder der Finger gestreckt und dann ihre zweiten und dritten Glieder in die Lage natürlicher Beugung gebracht werden. Bekanntlich findet bei den Fingergelenken ein den Spielraum der Bewegung plötzlich abschliessendes Zusammenstossen der Knochen an ihren Gelenkrändern nur vorn bei der Beugung der Finger statt; hinten können sie übereinander hinausgehen, es ist daher bei vielen Personen eine sehr beträchtliche Ueberstreckung der Finger möglich und dies bewirkt, dass nicht nur die Hände verschiedener Personen, sondern auch die Hände ein und derselben Person, wenn sie nach der oben gegebenen Vorschrift geformt wurden, verschiedene Gestalten zeigen können. Ob eine in die normale Form gebrachte Hand eine gleichmässig gestreckte oder eine an den Knöcheln mehr oder minder eingebogene Gestalt angenommen hat, oder ob überhaupt irgend eine Handform dem Spiele günstiger ist, das ist uns heute gleichgiltig, *richtig* ist jede Handform, die auf dem oben angegebenen Wege entstanden ist; uns interessirt nur die Wahrnehmung, dass die Spitzen der Finger einer so vorbereiteten Hand ohne die natürliche Beugung der Finger wesentlich zu stören, nur auf Tasten, die in *einer* Ebene liegen, also *nur* auf Untertasten oder *nur* auf Obertasten mechanisch richtig wirken können. Sollen Unter- und Obertasten gleichzeitig oder nicht gleichzeitig bewegt werden, so müssen sich selbstverständlich die Spitzen der Finger auf dem Niveau der Ebene, welche die oberen Flächen der Obertasten bestimmen, halten; in diesem Falle stehen die Spitzen derjenigen Finger, welchen die Bewegung der Untertasten zufällt, von diesen, beziehungsweise von den Hälsen (den zwischen den Obertasten liegenden schmalen Theilen) dieser Tasten ab und dies hat zur Folge, dass die gleichmässige Beugung der Finger, oder was eben so regelwidrig ist, die gleichmässige Streckung der ersten Fingerglieder oder beides zugleich gestört erscheint, ehe noch die Spitzen der betreffenden Finger mit den Untertasten in Berührung und in jene Lage kommen, die ihnen gestattet, die Bewegung der Tasten beginnen zu können. *) Stellt man dagegen, so wie dies irrthümlich heutzutage noch Usus ist, als Regel auf, dass im gedachten Falle die Ebene der Untertasten den Fingerspitzen als Basis dienen und jeder Finger, dem der Anschlag einer Obertaste zufällt, gestreckt werden soll, so ist die Beugung der Finger schon von vornherein ungleichmässig, also mechanisch unrichtig, und das Untersetzen des Daumens auf eine Obertaste nur durch ein die ganze Spielmanipulation störendes Verdrehen der Hand ausführbar, ein Uebelstand, der nicht in die Erscheinung tritt, wenn sich die Fingerspitzen auf dem Niveau der Obertasten halten und zugleich die Hand so auf der Claviatur liegt, dass die Spitze des Daumens im Falle des Anschlages nicht sowohl den Kopf (den vorderen breiten Theil), sondern den Anfang des Halses einer Untertaste oder eine Obertaste treffen muss, denn diese Lage der Hand gestattet, dass das Untersetzen des Daumens von einer Untertaste auf eine Obertaste eben so leicht und mechanisch richtig ausgeführt werden kann als dies, wie wohl Niemand bestreiten wird, geschieht, wenn dieser Finger durch dieselbe Bewegung von einer Obertaste auf eine andere Obertaste gebracht wird.

Dass sich diese Manipulation noch correcter gestalten würde, wenn die Obertasten als solche nicht vorhanden wären, ist begreiflich, und da die Erhöhungen, welche die Obertasten

---

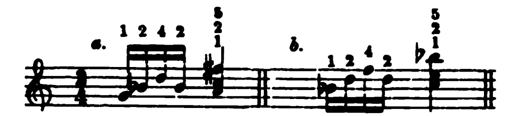
*) Wenn sich die Fingerspitze nicht in Berührung mit der Taste befindet, sondern wohl über jedoch in einiger Entfernung von der letzteren zum Anschlage in Bereitschaft gehalten wird, so zerfällt die Anschlagsbewegung des Fingers in zwei Abschnitte; im ersten Abschnitte dieser Bewegung legt die Fingerspitze den Weg bis zur Taste zurück und im zweiten Abschnitte bewirkt sie die Bewegung der Taste durch *Druck*; jede weit ausgreifende Anschlagsbewegung, die dieser Zweitheilung entbehrt, wirkt durch *Stoss* oder *Schlag*, folglich in einer die Qualität des Tones schädigenden und die Erzeugung einer *bestimmten* Tonstärke in Frage stellenden Weise.

Digitized by Google

auf der Claviatur bilden, diejenigen Objecte sind, welche bewirken, dass nicht nur diese, sondern wie aus dem Vorhergehenden resultirt, auch andere Spielmanipulationen nur bedingungsweise vollkommen correct ausgeführt werden können, so erscheint die gänzliche Beseitigung dieser Spielhindernisse oder wenigstens die Reduction ihrer Höhe auf das möglichst geringste Ausmaass um so mehr wünschenswerth, als durch ihre Gegenwart in vielen Fällen auch die Geschwindigkeit der Tonerzeugung herabgedrückt wird.

Alles hat seine Grenzen, es muss also auch Geschwindigkeiten geben, die gegenüber den verschiedenen Arten der Tonerzeugung bedingt oder unbedingt als die möglichst grössten bezeichnet werden können. Helmholtz fand, dass die Zusammenziehung (Contraction) der Muskeln nicht genau im Augenblicke der Reizung erfolgt, sondern dass zwischen Reizung und Contraction eine, wenn auch sehr kurze, aber doch messbare Zeit vergeht, und dass die Leitungsschnelligkeit der Nerven 34 Meter in der Secunde beträgt. Wird auf Grundlage dieser Angaben und mit Berücksichtigung aller dabei maassgebenden Factoren eine Berechnung eingeleitet und auch vorausgesetzt, dass eine Fingerspitze, indem sie sich ununterbrochen auf- und abwärts bewegt, nur auf ein und dieselbe Taste wirkt und immer in Berührung mit dieser bleibt, so ergiebt sich ein Resultat, welches sagt, dass durch die ununterbrochene Thätigkeit eines Fingers eine Taste oder durch die gleichzeitige und gleichartige Thätigkeit mehrerer Finger eine Tastengruppe in einer Secunde $8^2/_3$mal, also in einer Minute 520mal angeschlagen werden kann. Werden wiederholte Anschläge derselben nicht durch die Thätigkeit nur eines Fingers, sondern durch die abwechselnde Thätigkeit zweier Finger oder Anschläge verschiedener Tasten durch die Thätigkeit von nur zwei Fingern bewirkt, so kann die Tonerzeugung mit einer Geschwindigkeit von 2mal 520, das ist 1040 Anschlägen in der Minute erfolgen; in allen anderen Fällen lassen sich unter den oben genannten Voraussetzungen durch die Thätigkeit zweier oder mehrerer Finger nicht nur so viele wiederholte Anschläge derselben Taste, sondern auch so viele aufeinander folgende Anschläge verschiedener Tasten als das Instrument gestattet, nämlich 700 wiederholte Anschläge derselben Taste und 1400 aufeinanderfolgende Anschläge verschiedener Tasten im Zeitraume einer Minute bewirken.

Diese Angaben genügen nun zu constatiren, dass alle Bewegungsgeschwindigkeiten bestimmte Grenzen haben, indem unsere Wissenschaft für jede der letzteren den arithmetischen Ausdruck in Bereitschaft hält; es erübrigt nur noch hinzuzufügen, dass Kälte, Ermüdung, die Qualität und chemische Beschaffenheit der Muskeln, Sehnenverbindungen, Verästelungen der Nerven und der Gesundheitszustand des Bewegungsapparates auf die Leistungsfähigkeit des letzteren bestimmenden Einfluss üben und im Hinblick auf diesen Einfluss die wissenschaftlich festgestellten grössten Geschwindigkeiten gegenüber dieser oder jener Person als zu hoch gegriffen erscheinen können. Dass aber andererseits bei vielen Arten der Spielmanipulationen eine grössere Geschwindigkeit nicht eintreten kann, weil dabei die Fingerspitze ihren Weg über Obertasten hinweg nehmen muss, wodurch dieser verlängert und ihre Ankunft auf der nächsten Taste verzögert wird. Die Stelle bei a. kann z. B. mit einer Geschwindigkeit von M. M. ♩ = 144, die Stelle bei b. aber selbst in dem Falle, wenn der zweite Finger den Weg von der Taste *d* zur Taste *e* mit der grössten (für die Gliederbewegung auf 8 Meter in der Secunde fixirten) Geschwindigkeit zurücklegt, nur im Tempo von M. M. ♩ = 138 gespielt werden, weil dieser Weg um 2 Centimeter länger ist als jener den dieselbe Fingerspitze bei a. von der Taste *b* zur Taste *c* zurückzulegen hat.



Nicht skrupulöse Spieler werden zwar behaupten, dass sie die Stelle bei b. auch mit der für die Stelle bei a. bestimmten Geschwindigkeit spielen können und werden dies auch nach ihrer Meinung ganz richtig bewerkstelligen, indem sie die vier Sechzehntelnoten schneller spielen und dadurch die zum rechtzeitigen Anschlage des Accordes *c e b* erforderliche Zeit gewinnen. Derlei Spieler können jedoch auf Mustergültigkeit keinen Anspruch erheben; es bleibt daher dabei, die Erhöhungen, welche die Obertasten auf der Claviatur bilden, sind Spielhindernisse, und da selbstverständlich die äussersten Grenzen der Geschwindigkeiten noch weiter hinausgerückt werden könnten, wenn die Tasten geringere Fallweite hätten, so erscheint die Modification der jetzt bestehenden Fallweite der Tasten ebenso wünschenswerth als die Beseitigung der vorher genannten und derjenigen Uebelstände, deren Besprechung Gegenstand des nächsten die Unzweckmässigkeit unserer Claviaturen beleuchtenden Artikels sein soll.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Herakles, Oratorium von **Georg Friedrich Händel.** Clavierauszug, übereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 4 Mk. netto. 208 S. Lex.-8.

Wir freuen uns hiermit das Erscheinen des lange erwarteten Clavierauszuges zu diesem durch die Berliner Aufführung plötzlich allgemein bekannt gewordenen Werke anzeigen und damit zugleich viele an uns ergangene Anfragen beantworten zu können. Die Chorstimmen waren schon seit längerer Zeit in derselben Verlagshandlung zu haben. Herakles wird Pfingsten auf dem niederrheinischen Musikfeste in Düsseldorf erscheinen, also vor einem Publikum, welches von Händel bisher nur die wenigen bekannten oder sogenannten grossen Werke kennen gelernt hat. Die Direction Joachim's verbürgt auch hier das Gelingen.

Das Werk ist vorzüglich schön gestochen und gedruckt (nur hin und wieder verräth ein Druckfehler die Beeilung der Herstellung) und gewährt Jedermann die Möglichkeit, den Meister von einer ganz neuen Seite kennen zu lernen. *Chr.*

Claviermusik.
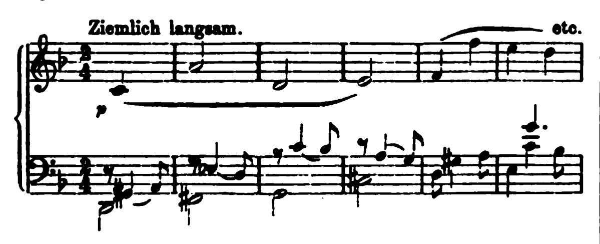
Hans Huber. Studien über ein Originalthema. Op. 7. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3 Mk.

S. B. Dieses aus neun freien Variationen und einem Finale bestehende, ziemlich umfangreiche Stück (21 Seiten) empfehlen wir allen denen Clavierspielern, die in der modernen Spielweise vollkommene Fertigkeit besitzen oder danach streben, und die von der Musik weniger Befriedigung des Schönheitssinnes, als vielmehr tüchtig gepfefferten Stil: viel pikante ungelöste Dissonanzen, krause Uebergänge, überhaupt möglichst viel Unruhe und dabei den Schein von genialem Wesen verlangen. Davon werden sie in dem Stück übergenug finden. Namentlich wimmelt es von Vorhalten oder Vorschlägen aller Art, und die Septime und None gelten, möchte man sagen,

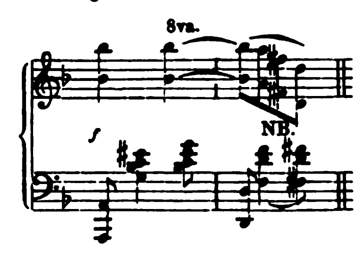
Digitized by Google

als Consonanzen. Im Ganzen schliesst sich der Componist, was den harmonischen und Clavier-Stil betrifft, äusserlich an Schumann an, nur dass dessen Freiheiten noch viel weiter getrieben sind, und dass es an dem fehlt, was uns Schumann werth macht: an seinen schönen melodischen Gedanken, der sinnigen poetischen Musiksprache.

Wir wollen einige Beispiele anführen, um das Gesagte anschaulich zu machen. Dass der dissonirende Vorschlag vorherrschend ist, sieht man schon aus dem Thema, das also beginnt:
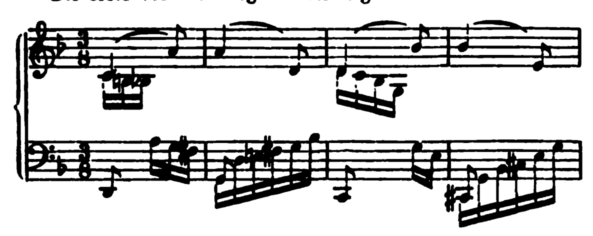


Dieses Thema ist ganz musivisch gebildet, ein Schritt ist an den andern gereiht, ohne Zusammenhang im Ganzen, und kaum lässt sich die Grundtonart D-moll erkennen. Zwar könnte das aufstrebende Sext-Intervall, welches, zur Octave erweitert, vielfach wiederkehrt, für Manchen etwas Anziehendes haben; auch ist durch Wiederkehr des ersten Motivs in der Haupttonart für Abrundung des Satzes einigermaassen gesorgt. Dagegen sind die harmonische Gestaltung und der rhythmische Bau völlig zerfahren — das Ganze klingt ungefähr wie ein langer sprachlicher Satz ohne Interpunktionen. Einen im Verlauf (Takt 17) vorkommenden Vorschlag wollen wir noch anführen, der Dur und Moll zugleich erscheinen lässt und daher sehr befremdlich klingt:
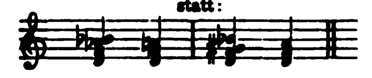


Dabei soll man sich wohl *eis* statt *f* denken, was aber bei D-moll als Haupttonart schwer gelingen will.

Die erste Variation beginnt wie folgt:

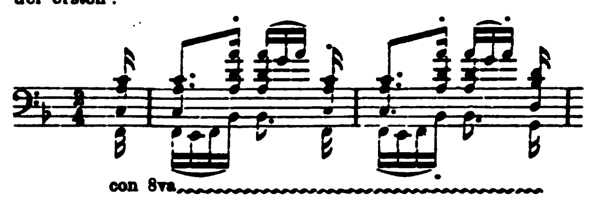


Man beachte die ersten Noten jedes Taktes: Septime, None, None, Septime! — Am Schluss derselben Variation findet sich ein unrichtig geschriebener Accord (Aehnliches kommt durch das ganze Stück öfters vor):
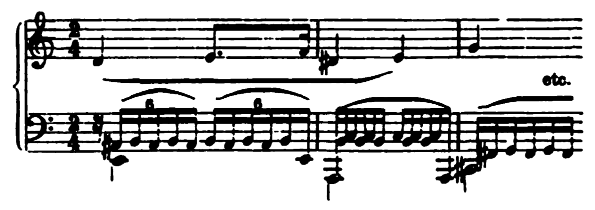


Bei einem Clavier-Stück, das doch nur von Fachleuten gespielt werden dürfte, fallen die beliebten enharmonischen »Erleichterungen« für's Lesen wohl billig weg.
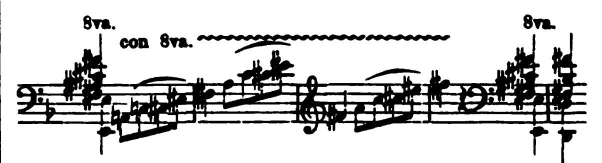
In der zweiten Variation ist eine Sechszehntelfigur durchgeführt und die harmonische Gestaltung ist noch freier als in der ersten:
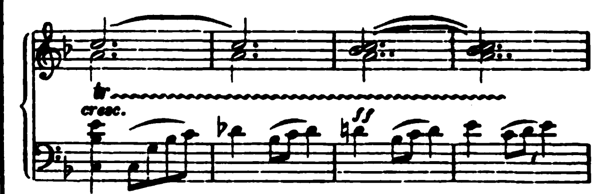


In der dritten Variation in A-moll schreibt der Autor als Vortragscharakter vor: »Etwas düster gehalten«, was unnöthig scheint, denn die Composition mit ihrer quälenden brummenden Bassfigur klingt ohnehin schon »düster« genug:



Die nächsten Variationen stehen nacheinander in F-dur, F-moll, wieder F-dur (»Im deutschen Walzertempo«), D-moll, G-moll, B-dur, das Finale wieder in der Haupttonart D-moll. Die sechste Variation (F-dur $^3/_4$) enthält eine Kakophonie, die wir anführen wollen:



Was der Ton *a* im Dominant-Septimenaccord von *H* soll (das *c* verstehen wir als *his*), ist schwer zu begreifen; sollte es nicht *ais* heissen? oder ist dies *a* ein verkapptes *gisis* ohne Auflösung? In derselben Variation steht eine unbegreifliche Stelle, wo wir nicht wissen, ob da etwa ein Druckfehler obwaltet:
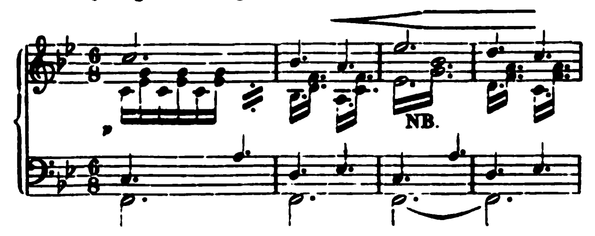


Oder hätte der Autor vielleicht hier eine Neuerung eingeführt, und den Triller durch die obere Hülfsnote bezeichnet, statt durch die Hauptnote? Dies würde wenigstens consequent andeuten, dass dem Autor die Dissonanz Haupt-, die Consonanz Nebensache ist.

Um die folgenden Variationen für das Ohr erträglich zu finden, darf man eigentlich keine Unterscheidungsfähigkeit für Con- und Dissonanz, für Wohl- und Uebelklang mehr besitzen. So beginnt die achte Variation mit einem zweistimmigen canonischen Satz und folgenden Intervallen: Uebermässige

Digitized by Google

Quart, verminderte Quint, Octav, übermässige Quart! Besonders aber die B dur-6/8-Variation enthält Zusammenklänge, die nur von Musikern dieser Schule begriffen, vielleicht aber von ihnen sogar »geistreich« gefunden werden:
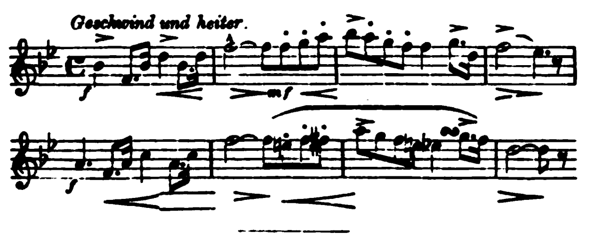


Wir verstehen wohl, dass das *a* bei NB. die Consequenz des Themamotivs ist. Aber muss darüber ein Accord stehen wie obiger? F dur- und Es dur-Accord zugleich? —

Das Finale ist von äusserster rhythmischer Unruhe. Bei dem Uebergang nach D-dur tritt sodann zwar die Absicht einer Steigerung oder Erhebung hervor, aber es kommt auch hier zu keinem compacten Gedanken, der endlich Einheit und Geschlossenheit hervorbrächte; und so bleibt uns der Eindruck des Ganzen ein zerfahrener und unerquicklicher.

Es ist trotz Allem möglich, dass Herr Huber Talent hat und gern wollen wir sein Bestreben thematisch durchzuführen anerkennen; aber bis jetzt scheinen ernstliche Studien nicht gemacht zu sein, der Naturalismus überwiegt, und es dürfte noch manchen Läuterungsprocess kosten, bis aus dem Most ein trinkbarer Wein geworden sein wird.

Friedrich von Wickede. Blumen. Sechs leichte melodische Clavierstücke. Op. 50. Leipzig, C. Begas. Pr. 2 Mk.

Wenn die vorher angezeigten »Studien« von Huber dem »vorgeschrittensten« Standpunkte, so gehören diese »Blumen« dem aller naivsten an, der sich denken lässt; und wenn, was wir nicht wissen, die übrigen 49 Opera desselben Autors ungefähr den »Blumen« ähnlich sehen, so müssen wir annehmen, dass er selbst etwa ein Dilettant, oder einer jener »Claviermeister« ist, die es sich angelegen sein lassen, die ganz kleinen Bedürfnisschen von Clavierschülern und solchen Dilettanten zu befriedigen, welche der »Kunst« ewig fernstehen. Wir glauben daher auch, dass seine Abnehmer kaum je eine Musikzeitung in die Hand nehmen und finden es unnütz uns weiter in Details einzulassen. Nur ein Beispiel dieser Blumenpoesie mag hier zu unserer Rechtfertigung stehen.



Irrthümliches.

Die von unserm geehrten Referenten bei dem letzten der besprochenen Werke geäusserten Worte veranlassen uns, hier eine Rubrik einzuschalten, in welcher jene »Blumen« ebenfalls ihren eigentlichen Platz gefunden haben würden. Wir bezeichnen hiermit diejenigen Musikstücklein, welche von Zeit zu Zeit bei der Redaction einlaufen und aller Versuche spotten, irgend eine Seite an ihnen ausfindig zu machen, die sich in einem musikalischen Blatte mit Nutzen besprechen liesse. Die Herren Verleger sind vielleicht nicht im Irrthum, wenn sie solche Stücke verlegen und verhandeln, denn die Bildungsschicht, an welche sie sich damit wenden, ist eine sehr beträchtliche; aber darin irren sie, dass sie es für nöthig halten, sich und uns um Recensionen zu bemühen, und dieses wollten wir nur mit obiger Ueberschrift freundlichst andeuten. Folgendes gehört dahin:

Martin Roeder, Nächtliche Heerschau. Melodram für Pianoforte. Op. 4. Nr. 1. Leipzig, C. Begas. Preis 1,5 Mk.

—— Das Schloss am Meer, mit melodram. Pianofortebegleitung. Op. 4. Nr. 2. Ebenda. Pr. 75 Pf.

O. Hübner-Trams, Amazonen-Quadrille für Pianoforte. Op. 30. Leipzig und Braunschweig, Gust. Germann. 10 Ngr.

Albert Schmidt, Musikal. Bilder, 6 Stücke für Pianoforte. Op. 1. Potsdam, Riegel. 15 Sgr.

Alfred Dregert, Maiglöckchen. Mazurka brillante. Op. 24. Stralsund, C. Topp. 1,25 Mk.

C. E. Partzsch, Sternen-Nacht, für Pianoforte. Op. 45. Leipzig und Braunschweig, G. Germann. 17½ Ngr.

—— Wasserfall. Salonstück für Pianoforte. Op. 47. Ebenda. 15 Ngr.

D. Red.

Münchener Musikbrief.

V.

(Schluss.)

Für die Vocalkapell-Soirée am 20. Februar war ein ebenso anziehendes als reichhaltiges Programm aufgestellt worden, wobei jedoch die localen und persönlichen Dispositionen für die Wiedergabe im Einzelnen etwas zu wenig in Betracht gekommen waren, so dass die Solonummern weniger Wirkung erzielten. Bei J. Haydn's reizendem Duett »Thyrsis und Nike« schienen die Stimmen der Frau Diez und Frl. Meysenheym nicht ganz zusammenzupassen; »Wanderers Nachlied« von Fr. Schubert ist für Letztere zu ruhig und getragen, Mozart's »Veilchen« sang sie ziemlich gleichgültig; endlich die »Liebeslieder«-Walzer von Brahms für vier Solostimmen und vierhändige Clavierbegleitung, welche gut gesungen und gespielt wurden, verloren im grossen Saale viel an Feinheit und Wirkung, so dass ihre mannigfachen melodischen und harmonischen Härten mehr hervortraten. Die Chorvorträge waren jedoch wieder von hoher Vollendung und theilweise unübertrefflicher Klangschönheit; unter denselben stand wohl nach Inhalt und Wiedergabe obenan: das zweite der beiden altböhmischen Weihnachtslieder von C. Riedel »Die Engel und die Hirten« und der erste der beiden gemischten Chorgesänge von J. Rheinberger »Nachtgesang«. Jenes, mit den Frauenstimmen im zartesten Piano schalmeienartig beginnend, steigert sich mächtig zum vollen Chore mit kräftigem Brummbass; dieser ist ein Musikstück mit jenem feinen romantischen Melodienzauber und der originellen Stimmführung, wie wir sie schon bei mehreren der besten neueren Chorcompositionen Rheinberger's zu bewundern Gelegenheit hatten, und bringt diese beiden Eigenschaften in solcher Weise zur Geltung, dass unser heimischer Meister hierin schwerlich übertroffen werden dürfte. Breit und mächtig entwickelte sich das zweichörige »*Ave regina coelorum*« von Palestrina; mild und sanft im Klange waren die vierstimmigen Gesänge »*Adoramus*« von G. A. Perti, »*O vos omnes*« von F. A. Valotti und ein Madrigal von L. Marenzio. Die grösste Präcision, Reinheit und Sicherheit des Chores zeigte sich auch in der sehr schwierigen zweichörigen Motette J. Seb. Bach's: »Singet dem Herrn ein neues Lied«.

Digitized by Google

Rob. Schumann's Abschiedslied »Es ist bestimmt in Gottes Rath« für Soli, Chor und Blasinstrumente, von etwas farbloser Erfindung, machte ungeachtet des feinfühligen Vortrages weniger Wirkung, als man bei seiner Combination erwarten durfte.

Am 22. Februar erschien der Impresario Hofmann mit fünf theils berühmten, theils unberühmten Kunsterscheinungen zu einem sogenannten »Künstlerconcerte«, welches verdientermaassen wenig besucht war. Sein Programm war grösstentheils so dürftig und unbedeutend, dass ich selbst kaum hingegangen wäre, hätte ich nicht von Frau Peschka-Leutner die grosse Arie der »Königin der Nacht« hören wollen. Ich staunte über die Kunstfertigkeit der lieblichen Stimme und über die damit verbundene Empfindsamkeit des Vortrages. Die Altistin Frl. Redeker besitzt übrigens ebenfalls ein Organ, welches ob seines kräftigen und doch weiblichen Klanges gerade in der tiefsten Lage Bewunderung verdient. Mit so altmodischen, werthlosen Virtuosenkunststücken wie »Perpetuum mobile« von Paganini oder »Carneval von Venedig« sollte ein entschieden hervorragender Künstler, wie Herr Lotto, nicht ausschliesslich vor das Publikum treten; ein Concert eigener Mache sollte er vollends ganz für sich behalten: den Ruhm eines höchst ausgebildeten Technikers kann ihm Niemand streitig machen. Minder bedeutend schienen mir der Pianist Jeffery und der Flötist Anthony zu sein, wiewohl auch sie mit Bravour und Geschmack einige sehr gleichgültige Sächelchen abspielten.

Robert Schumann's lebendige erste (Frühlings-) Symphonie in B-dur eröffnete am 24. Febr. das zweite Abonnement-Concert der musikalischen Akademie; sie war frisch und glänzend im Vortrage, dann auch wieder schwärmerischer Sehnsucht voll, wohl das genussreichste Stück des Abends. Minder entsprach die Wiedergabe von Beethoven's düsterer, leidenschaftlich schwungvoller »Coriolan-Ouvertüre«; bei einem an sich zu langsamen Tempo gebrach es gerade an Leidenschaft und Schwung und bei jenem hellen Sonnenblicke, der gesangvollen innigen Melodie, an Wärme, während nur das düstere Colorit vorherrschte. Frau Diez sang mit der ihr in so hohem Grade eigenen, alle Hörer fesselnden Wärme und Wahrheit der Empfindung »Kolma's Klage« aus Ossian's Gesängen von Vincenz Lachner und vier Lieder von Rob. Schumann. Erstere Composition ist ein dramatisches Tongemälde von edler fliessender Erfindung und stimmungsvoller Orchestrirung; vergeblich erwartet man jedoch gegen den Schluss des ziemlich langen Stückes eine Steigerung in Tempo und Ausdruck. Ich habe nun noch zwei Nummern zu besprechen, welche unter einen gemeinschaftlichen Gesichtspunkt gehören — so verschieden sie sonst sind —, den völliger musikalischer Inhaltlosigkeit und Leere: ein Violoncellconcert von Lindner und Fr. Liszt's symphonische Dichtung »Mazeppa«. Ersteres langweilte ungeachtet des guten Vortrages durch Herrn Müller mit seinen verwässerten Mendelssohn'schen Phrasen, seiner unmotivirten Formlosigkeit und seiner ungeschickten das Soloinstrument deckenden Orchestrirung zwar recht gründlich, aber es beleidigte wenigstens in seiner anspruchslosen indifferenten Factur nicht das Ohr, wofür Liszt's symphonische Dichtung mit ihrem rohen Lärm und Getöse reichlich sorgte. Ein klatschender Peitschenhieb, naturwahr in das Orchester übertragen, saust zu Beginn des »Mazeppa« über die Ohren des hierdurch heiter, anstatt ärgerlich erregten Auditoriums; hierauf folgt ein stürmisch wildes Jagen und Reiten, von gespreiztem Posaunenpathos manchmal übertönt, ein unbedeutender Kosakentanz, einige sentimentale Violoncellseufzer und schliesslich eine Art barbarischer Festmusik. Möchten doch Compositionen wie die beiden letztgenannten in Concerten für gebildete Musikfreunde nie mehr erscheinen! Wer daran Freude hat, dem möge dieser Genuss lieber gesondert und dann recht reichlich zutheil werden!

Zur selben Zeit gab man im königl. Hoftheater den »Tannhäuser« ausser Abonnement zum Besten des Bayreuther Festspielfonds, mit Fräul. Schefzky in der Rolle der »Elisabeth«, einer Sängerin, welche die ihr zu hohe Partie ohne alle Poesie heruntersingt. Man wollte sich wohl mit diesen Liszt-Wagner'schen Bestrebungen bei deren Anhängern und Freunden entschuldigen für die Wiederaufnahme einer »Così fan tutte«. Herr Hofkapellmeister Levi ist also der Mann, allen musikalischen Bestrebungen gerecht zu werden und sich so über die Parteien zu stellen?

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Bremen, 24. März.

Mit dem gestrigen Tage fand der allwinterliche Cyklus unserer Privatconcerte seinen Abschluss; sie trugen in dieser Saison eine ganz besondere Signatur, weil an Stelle des Herrn Musikdirector Reinthaler, den ein beklagenswerther Unfall fast während des ganzen Winters an das Haus fesselte, der verdiente Dirigent unseres Theaterorchesters, Herr Kapellmeister Hentschel, die Leitung derselben übernommen hatte. Auch im Concertsaal bewährte sich der erfahrene Mann als Dirigent von Gottes Gnaden: wie er sich den Anforderungen der ungewohnten Stellung rasch fügte, so vermittelte er uns auch die grossen orchestralen Werke unserer Meister mit einem Verständniss und einer Reichhaltigkeit der Nüancirung, die vielleicht die Erwartung noch übertraf. Feurig und temperamentvoll weiss er dem grossartigen Schwunge eines Beethoven'schen Finales ebenso gerecht zu werden wie der innigsten Zartheit eines Mozart'schen Adagios, und nur bisweilen pulsirte in den Allegrosätzen des Theaterblut zu hastig. Der Dirigent mag Recht haben, wenn er auf den Vorwurf, der letzte Satz der Beethoven'schen A dur-Symphonie sei wie eine italienische Stretta heruntergespielt worden, entgegnet, dies Finale sei in dem von ihm genommenen Tempo gedacht, und somit habe er guten Fug, es nicht langsamer zu nehmen, als der Meister es gewollt hat. Aber es liesse sich doch vielleicht dagegen einwenden, dass der gebildete Hörer lieber ein gemässigteres Tempo erträgt, wenn nur alle Einzelheiten des Tonwerkes darin zur Geltung kommen, als im richtigen Zeitmeass hunderterlei Flüchtigkeiten, die einem nicht bis auf den letzten Mann vollendeten Orchester bei einem Satze, wie dem genannten, stets passiren werden.

Als besonders bemerkenswerth hoben sich in dem Programm dieses Winters an symphonischen Werken die Reproductionen der Eroica, der Pastoral- und C moll-Symphonie und die erstmalige Vorführung der Raff'schen Leonoren-Symphonie, die einen vollständigen Erfolg erlebte, ab. Die Mitwirkung der Singakademie an zwei Abenden ermöglichte die Aufführung der »Ruinen von Athen«, der Schumann'schen »Manfred«-Musik und des Vorspiels zur (bis jetzt noch nicht vollendeten) Oper »Die schöne Melusine« von Theodor Hentschel. Die unvergleichlich charakteristische Musik Beethoven's zu dem Kotzebue'schen Festspiel kam nicht zu ganz ungetrübter Geltung; die sonst so präcisen Chöre liessen die gewohnte Sicherheit vermissen, der allbekannte Türkenmarsch wurde übereilt, aber der »feierliche Marsch« und die von Fräul. Elisabeth Rahn aus Berlin und Herrn Fischer von hier gesungenen Soli entschädigten für die kleinen Unebenheiten vollkommen. Den »Manfred« halfen ausser Herrn Fischer Frau Roch-Bossenberger und Herr William Müller vom Hoftheater zu Hannover interpretiren; den Pohl'schen verbindenden Text sprachen Herr Mylius und Frl. Behre vom hiesigen Stadttheater. Zu ausserordentlicher Wirkung gelangte unter des Componisten Leitung das effectvolle Hentschel'sche Vorspiel; wenn auch sein eigentlicher Platz im Theater ist, wo es eines grossen Erfolges von vornherein gewiss sein kann, so erfreute doch auch im Concertsaal die souveraine Beherrschung der orchestralen Technik, die fast raffinirte Ausbeutung Wagner'scher Klangeffecte und der weiche lyrische Ton des Ganzen, der uns die märchenhafte Scene an dem Quell der Melusine sehr wohl glaubhaft macht. Der Text von Dr. Hoffschläger steht auf dem Niveau

Digitized by Google

Unter den Gästen der diesjährigen Saison steht Meister Joachim's Name obenan. Es braucht nicht erst gesagt zu werden, dass Alles, was er bot, und darunter in erster Linie drei der Brahms'schen »Ungarischen Tänze«, in der Ausführung des Königs der Geiger würdig war. Frau Sophie Menter-Popper ist in der Virtuosität noch um einige Grade gewachsen, aber in der Wahl der Musikstücke und in der elegant-oberflächlichen Art ihres Spiels dieselbe geblieben; die Liszt'sche »Don Juan«-Phantasie, mit der sie dem grössten Theil des Publikums nicht wenig Freude bereitete, ist bei Licht besehen eine unwürdige Spielerei mit den kostbarsten Schätzen des Mozart'schen Genius und geradezu unerträglich die Verwendung des erschütternden Themas des Comthurs: »Verweg'ner, gönne Ruhe den Entschlaf'nen!« Zu verwundern ist nur, dass Liszt dies Wort nicht beherzigt und Mozart's Andenken besser geehrt hat. — Als Gesangskünstler wurden vor Allen Herr Georg Henschel aus Berlin und Frau Otto-Alvsleben freudig begrüsst. Der Sänger gewann sich auch diesmal durch seinen edlen und maassvollen Vortrag der Lysiart-Arie und einiger Beethoven'scher und Schumann'scher Lieder vollste Sympathie. Die Bravour der Frau Alvsleben, die der Weichheit und Kraft der Stimme Nichts anzuhaben vermocht hat, glänzte diesmal in der Graun'schen Arie »Singt dem göttlichen Propheten« und mit fast noch grösserem Erfolge in der Rache-Arie der Königin der Nacht. Im letzten Privat-Concert lernte das hiesige Publikum auch zum ersten Male Herrn Eugen Gura kennen; trotzdem der Sänger schlecht disponirt war, erzielte er doch mit der Arie des Hans Heiling, ganz besonders aber mit der Loewe'schen von ihm besonders cultivirten Ballade »Tom der Reimer« einen nachhaltigen, schönen Eindruck.

Noch ist der Abonnements-Concerte zu gedenken, deren erstes den »Paulus« unter Mitwirkung der Herren Dr. Gunz und Stägemann und des Fräul. Mathilde Wilde ganz vorzüglich zu Gehör brachte, während das zweite unter Reinthaler's Leitung unter Andern die Edda-Ouvertüre des Dirigenten und den kostbaren Strauss der Brahms'schen Liebeswalzer bot. Diese reizenden Blüthen feinster Empfindung entzückten die Hörer so sehr, dass einzelne Nummern sofort wiederholt werden mussten und es gewiss Keinem unangenehm gewesen wäre, den ganzen Cyklus der originellen und durch den Reichthum und den Wechsel der Farben und Stimmungen auf dem Grunde eines einzigen Gefühls zur Bewunderung hinreissenden Tonstücke noch einmal an sich vorüberziehen zu sehen, wenn es nur den Sängern möglich gewesen wäre. Kurzum, der Erfolg war ein ganz ausserordentlicher, und das Verlangen nach einer baldigen Wiederholung der Liebeswalzer sehr natürlich. *H. A. B.*

Leipzig, 31. März.

Am Charfreitage brachte man in dem in hiesiger Thomaskirche alljährlich zum Besten des Orchester-Wittwen-Pensionsfonds stattfindenden Concerte Händel's Messias in der Mozart'schen Bearbeitung, unter der solistischen Mitwirkung der Damen: Fräulein Gutzschbach von hier (Sopran), Fräulein Keller aus Hamburg (Alt), sowie der Herren Candidus aus Hannover (Tenor) und v. Milde aus Weimar (Bass) zu Gehör. An Stelle des abermals erkrankten Herrn Kapellmeister Reinecke war diesmal Herr Professor Dr. Langer, der Dirigent des Pauliner-Sängervereins getreten. Derselbe hatte sich der überaus schwierigen Aufgabe unterzogen, das ganze Werk ohne vorherige Probe zu dirigiren, und erwarb sich dadurch den Dank und die uneingeschränkte Anerkennung sowohl aller Ausführenden, wie auch der bis in die äussersten Räume der Kirche Kopf an Kopf gedrängten Zuhörerschaft, indem er nicht nur das Ganze mit grösster Festigkeit leitete, sondern auch hinsichtlich der Temponahme durchgängig den Nagel auf den Kopf traf; (einzelne unbedeutende Unsicherheiten in den Recitativen dürften unter obwaltenden Umständen wohl kaum dem Dirigenten zur Last zu legen, sondern lediglich auf Rechnung der Verhältnisse zu bringen sein). Allerdings erwiesen sich die Chöre auch als vortrefflich eingeschult, was gerade bei diesem Concerte nicht wenig sagen will, da dieselben nicht allein aus den verschiedenartigsten Elementen zusammengesetzt waren, sondern auch infolge des Fortbleibens der Orgel (die in hiesiger Thomaskirche bekanntlich sehr tief steht), nach unserem ziemlich hohen Gewandhaustone intoniren mussten. Und sie intonirten und nüancirten gut; desgleichen entledigten sich auch sämmtliche Solisten ihrer Aufgabe in zufriedenstellendster Weise, ganz besonders zeichneten sich Fräulein Gutzschbach und Herr von Milde aus; wir bedauern daher um so mehr, dass unter den in gebotener Rücksicht auf die hier übliche Länge kirchlicher Aufführungen in Wegfall gekommenen Nummern auch die Arie für Sopran Nr. 48 (Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe), sowie Recitativ und Arie Nr. 5 und 6 für Bass solo mit zu registriren sind. Nur Kürzungen erfuhren die Arien für Tenor, desgleichen für Sopran Nr. 46 und 47. Dagegen wurden die Nummern 12 und 18, im Gegensatz zu Mozart's Angabe, durchgängig vom ganzen Chore ausgeführt.

Ausser dieser kirchlichen Aufführung haben wir noch eines am 30. März im Saale des Gewandhauses von Georg Riemenschneider veranstalteten Orchester-Concertes zu gedenken, in welchem derselbe ausschliesslich Werke eigener Composition vorführte: 1) Nachtfahrt, Ballade; 2) Julinacht, symphonisches Gedicht, beide für grosses Orchester; 3) Legende aus dem zweiten Act der Oper »Die Eisjungfrau«, vorgetragen von Herrn Rebling; 4) Der Todtentanz, Charakterstück für grosses Orchester (nach Goethe's Ballade); 5) Auftrittsscene der Erna aus dem dritten Acte der vorerwähnten Oper, vorgetragen von Frau Riemenschneider, und 6) Donna Diana, symphonisches Orchesterstück als Einleitung zu Moreto's gleichnamigem Lustspiel. Sämmtliche Pièces sind ganz im Geiste Richard Wagner's gedacht und legen Zeugniss für das nicht unbedeutende Compositionstalent des Herrn Riemenschneider ab, dessen stärkste Seite die drastische Situationsmalerei und Charakteristik ist; trägt er auch nach unserem Dafürhalten in seinen für den Concertsaal bestimmten Compositionen hin und wieder noch etwas zu dicke Messingfarben auf, so zeigt doch jede Note der zu Gehör gebrachten Pièces, dass es ihr Componist ernst mit seiner Aufgabe nimmt, dass ihm ein reiches Phantasie- und Empfindungsleben eigen ist, und dass er vor Allem die Instrumentationstechnik los hat wie nur Wenige. Neben diesen Eigenschaften aber haben wir in Herrn Riemenschneider noch ein ganz besonderes Directionstalent anzuerkennen, um dessentwillen wir demselben einen entsprechenden Wirkungskreis aufrichtig wünschen. Das Concert fand vor einem sehr zahlreichen Publikum statt, dessen Beifallskundgebungen sich bis zum Schlusse steigerten, obgleich die Stoffe zu den einzelnen Stücken vorwiegend der düsteren Seite des Gemüthslebens entnommen sind, die gemeinhin der grossen Masse nicht sympathisch zu sein pflegt. Schliesslich müssen wir noch den beiden obengenannten Solisten unser uneingeschränktes Lob spenden für die vorzügliche Ausführung der zwei, ganz exorbitante Intonationsschwierigkeiten bietenden Gesangsnummern.

Berichtigung. In Nr. 12 d. Bl. Spalte 190 ist in dem »Leipzig« überschriebenen Berichte Z. 24 ein sinnentstellender Druckfehler zu lesen; es muss da heissen: »mit seinem ruhig gemüthlichen Trio« anstatt »Ton«.

---

* **Kopenhagen.** Bach's Matthäus-Passion wurde am 25. März Abends in der gefüllten Christiansburger Schlosskirche unter Beisein der kgl. Familie und geleitet von Gade in würdiger Weise zur Aufführung gebracht. Der Eindruck war ein um so bedeutenderer, als die sympathischen Solostimmen wie auch die Chöre ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen waren. Der dänische Text ist mit besonderer Einsicht den Recitativen angepasst, so dass einige unserem modernen Gefühl befremdliche musikalische Stellen des Originals dadurch gleichsam eine Milderung erfahren hatten. Man hofft, dass sich das Werk jetzt auch bei uns einbürgert und von Zeit zu Zeit wiederholt wird. — Die Oper brachte unlängst Wagner's »Tannhäuser« zum ersten Mal, ebenfalls mit dem erwarteten Beifall. Die Aufführung war nach der Münchener vorbereitet, welche in diesen Dingen für unsere Oper überhaupt das Vorbild ist.

* **Wien.** Die Krisis im Hofoperntheater dauert fort. Jauner vom Carltheater, den man an die Spitze des verfahrenen Kunstinstituts zu stellen beabsichtigte, hat höflichst aber entschieden abgelehnt und Herbeck führt einstweilen die Geschäfte weiter. Die Lösung, dass Dingelstedt als Generaldirector wieder die Leitung beider Hoftheater übernimmt, wird schliesslich nicht ausbleiben. Inzwischen singt Adelina Patti in der komischen Oper vor leeren Bänken resp. Logen. Selbst die Enthusiasten sind es endlich müde, zu colossalen Preisen immer und immer wieder das halbe Dutzend abgespielter Opern zu hören, welche das einzige Repertoire der verwöhnten Diva bilden.


Digitized by Google

ANZEIGER.

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

[73]

Anton Krause,

Erstes Notenbuch für Anfänger im Pianofortespiel. Op. 25. Ein Beitrag zu jeder Clavierschule. Preis M. 1. 50.

Aus dem Vorwort: »Es kam mir namentlich darauf an, Lehrern, die sich überhaupt keiner Clavierschule bedienen, sondern den ersten Unterricht nach eigener Methode leiten, passendes Material an die Hand zu geben, während ich andererseits auch hoffen darf, dass diejenigen Lehrer, denen beim Gebrauche einer Clavierschule hier und da Sprünge in der allmäligen Progression entgegentreten sollten, meine Stücke als willkommene Ergänzung mit Nutzen zur Anwendung bringen können.«

Anton Krause,

Instructive Sonaten für das Pianoforte (Op. 1. 10. 12. 19. 21. 24.) Nach aufsteigender Schwierigkeit geordnet vom Componisten. **Roth cartonnirt.** Preis M. 9.

(Dieselben sind auch in einzelnen Heften erschienen.)

---

[74]

Neue Musikalien

im Verlage

von C. F. KAHNT in Leipzig,

Fürstl. Schwarzb.-Sondersh. Hofmusikalienhandlung.

	Mk.	Pf.
Büchner, E., Op. 27. Fünf Charakterstücke für Pianoforte (Impromptu. Lied ohne Worte. Mazurka. Romanze. Walzer.) Compl.	2	50
Caudella, E., Op. 12. Polka-Mazurka de Salon pour Piano	1	—
Dussek, L. J., Op. 62. La Consulation. Andante in B f. Pianoforte. N. A.	1	20
Gassmann, A., Der Fischer. Ballade von Goethe, für eine Bass- oder Bariton-Stimme mit Begl. des Pianoforte	1	50
Gerlach, C. L., Zwölf Solfeggien zur Ausbildung in der höheren Gesangstechnik als Ergänzung zu den Solfeggien von Concone Marchisio, Panofka etc. Ausgabe für Sopran oder Tenor	4	—
—— Idem für Alt oder Bariton	4	—
Grützmacher, F., Op. 60. Nr. 5. Romanesca. Melodie aus dem 16. Jahrhundert. Für Vcllo. und Pfte.	1	25
Hering, C., Op. 48. Zephirine. Gr. Valse pour Piano. N. A.	1	25
Handrock, J., Op. 12. Une Fleur de Fantaisie. Pour Piano. N. A.	1	25
—— Op. 27. Nocturne pour Piano. N. A.	1	50
—— Op. 48. La Belle. Polonaise. Mazourka de Salon pour Piano. N. A.	1	25
—— Op. 49. Au Bal Masqué. Mazourka pour Piano. N. A.	1	50
—— Op. 58. Trois Pièces faciles pour Piano. Nr. 2. Rondeau. N. A.	—	75
—— Idem Nr. 3. Rondeau pastorale. N. A.	—	75
—— Op. 64. Nr. 1. Rondino grazioso für das Pfte. N. A.	—	75
—— Idem Nr. 2. Scherzino für das Pfte. N. A.	—	75
—— Op. 66. Zwei Sonatinen für den Clavierunterricht. Nr. 1. Cdur. N. A.	1	25
—— Idem Nr. 2. Gdur. N. A.	1	25
Klauwell, A., Goldnes Melodieen-Album für die Jugend. Sammlung der vorzüglichsten Lieder, Opern- und Tanz-Melodieen für das Pianoforte. Lfg. 13, 14, 15 . . . à	1	60
Kuntze, C., Op. 238. Anna und Emma oder Zehn Minuten nach Sechs. Humoristisches Duett für 2 Sopranstimmen mit Begl. des Pfte.	2	50
Leitert, G., Op. 30. Herbstblätter (Feuilles d'Automne). Sechs Clavierstücke	1	50
Liszt, F., Fantasie und Fuge über das Thema BACH. Für 2 Pianoforte übertragen von Carl Thern	4	50
Nicolai, W. F. G., Op. 17. Bonifacius. Oratorium in drei Theilen. Dichtung von Lina Schneider. Clavierauszug mit Text	n. 18	—
Rentsch, E., Op. 11. Fünf Charakterstücke für das Pianoforte	3	—
Streth, A., Op. 32. 6 Rondeaux mignons sur des thèmes favoris p. Piano. Nr. 2. La pastourelle des Alpes de Rossini. N. A.	—	75
Struve, A., Op. 41. Fünfzig Harmonische Uebungsstücke für das Pianoforte zu 2 und 4 Händen. Heft 2. N. A.	1	50
Thierbach, A., Sonate für das Pianoforte	3	50
Wienand, V., Sechszehn zweistimmige Lieder f. die Jugend n.	—	25
Winterberger, A., Op. 26. Zwei Lieder von Goethe, für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianofortebegleitung. Nr. 1. Das Veilchen	1	—
Wohlfahrt, F., Op. 46. Tanz-Perlen. Eine Reihe leichter Tänze für das Pianoforte. Heft 1. N. A.	1	25
Wollenhaupt, H. A., Op. 6. Morceau de Salon p. le Piano. N. A.	1	25
—— Op. 18. Trois petits Morceau de Salon. Nr. 2. Plaisir du soir. N. A.	1	50
—— Idem Nr. 3. Pensées d'Amour	1	25
—— Op. 18. Les Fleurs américains. Nr. 2. Adéline-Valse	1	—

---

[75] In meinem Verlage erschien soeben:

Herakles

Oratorium

von

G. Fr. Händel.

Clavierauszug

(Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.)

4 Mark netto.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[76] Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erschien:

Peter von Winter's Gesangschule.

Das Wesentlichste daraus bearbeitet und vervollständigt

von

Br. Ramann.

Deutsch., franz. und engl. Text.

netto M. 8. 50.

---

[77] In meinem Verlage erschienen:

Sechs Lieder für gemischten Chor

von

Ernst Eduard Taubert.

Op. 17.

Heft I. Partitur und Stimmen M. 1. 75. Jede einzelne Stimme à 25 Pf.

Nr. 1. Der Abendklang. Nr. 2. »Wach auf, wie singt die Lerche schön«. Nr. 3. »O, wie freun wir uns«.

Heft II. Partitur und Stimmen M. 1. 75. Jede einzelne Stimme à 25 Pf.

Nr. 4. »Komm, Trost der Welt«. Nr. 5. »Senket nicht die Blicke nieder«. Nr. 6. »Die Sonne sank«.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung. (*R. Linnemann.*)

---

[78] Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Carl Reinecke, Op. 136.

6 Miniatur-Sonaten für das Pianoforte.

Als Vorbereitung zu des Componisten Sonatinen Op. 47 u. 98.

Preis 3 M. 50 Pf.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. April 1875. **Nr. 15.** X. Jahrgang.

Ueber Kunstbildung auf Universitäten.

(Fortsetzung.)

Diese Wissenschaft bewirkt zweierlei, was die Kunst selber zum Theil garnicht, zum Theil nur unvollkommen zu bewerkstelligen vermag.

Es entspricht dem Wesen der Kunst als Product der feinsten menschlichen Cultur, dass die grossen Perioden ihres Schaffens und der allgemeinen Begeisterung für ihre Werke bei einer Nation erst dann möglich sind, nachdem die robusteren Kräfte sich ausgetobt haben. Man nennt die Künste mit Auszeichnung Werke des Friedens; sie sind die Erzeugnisse eines geistig gehobenen, gesättigten und voll entfalteten Daseins nach vorauf gegangenen Stürmen, und es ist ein alter Vorwurf, dass die Künste durch ein Uebermaass der Ausübung wie der Bewunderung zur Verweichlichung führen. Dieser Vorwurf ist geschichtlich wohl begründet, so sehr, dass in allen Künsten ganze Perioden vorhanden sind, welche nur aus einer durch die betreffende Kunst genährten Verweichlichung begreiflich werden. Bezeichnend genug sind dies gerade jene Abschnitte, die den Höhenpunkten der Kunstgestaltung unmittelbar folgen: ein jäher Abfall tritt ein, sich offenbarend in fertigem, aber wenig gehaltvollem Spiel mit den gewohnten Formen, die ihrer ausdrucksvollen Härten entkleidet und nur noch auf das weich sinnlich Wirksame gerichtet sind. Solche Erscheinungen sind wohl erklärlich. Das die Kunst empfangende und durch sie in Begeisterung versetzte Publikum wird eine Macht für den Künstler, die ihm für sein Gestalten Gesetze vorschreibt. Der Kunstgenuss als solcher ist es, welcher in Folge der empfangenen Anregungen zuletzt in seinen Bedürfnissen gleichsam zur Unmässigkeit ausartet, dessen Befriedigung auf Kosten des tieferen Gehaltes an Geist und Schönheit erstrebt wird. Das Organ des Kunstgenusses, welches in seiner Reinheit eine wundervolle Vereinigung darstellt derjenigen geistig-sinnlichen Kräfte, die in der ästhetischen Schönheit beschlossen sind, und dadurch sich als der wahre Spiegel des Kunstwerkes erweist, wird durch andauernde Reize mehr und mehr in ein Organ der Sinnlichkeit verwandelt, dessen Launen die Kunst beherrschen. Dies ist der ganz natürliche und daher auch unvermeidliche Kreislauf in dem Entwicklungsgange der einzelnen Künste. Wo nichts weiter vorhanden ist, als das sogenannte natürliche Verhältniss, wie es ursprünglich bestand zwischen den schaffenden und empfangenden Kunstgenossen, d. h. zwischen Künstlern und Publikum, in einer einzelnen Kunst, da vermag keine Macht der Welt dem Verfalle und endlich der völligen Entartung der betreffenden Kunstweise ein Ziel zu setzen. Die griechisch-römische Kunst wird, wie für vieles so auch für diese Lehre ewig das beste Beispiel bleiben.

Eine solche nachtheilige Wirkung der von der schönen Kunst ausgehenden Reize und edelsten Genüsse würde nicht möglich sein, wenn ein Gegengewicht vorhanden wäre. Dieses Gegengewicht ist vorhanden, aber nicht im Bereiche der einzelnen Kunst. Es liegt im Zusammenfassen aller Künste. Aus dem bisher Gesagten wissen wir nun, dass dieses nicht durch eine künstlerische, sondern nur durch eine wissenschaftliche Thätigkeit bewerkstelligt werden kann. Die Wissenschaft also ist es, welcher die grosse Aufgabe der bleibenden Kunsterhaltung zufällt. Man muss die Kunstwissenschaft deshalb ansehen als das Seitenstück und die nothwendige Ergänzung des Organs des Kunstgenusses; denn wie die eine dieser Thätigkeiten die Kunst in das Leben einführt, so macht die andere, die wissenschaftliche, ihr Dasein zu einem dauernden. Dadurch erst gelangt die Kunst völlig und in ihrem eigentlichen Wesen zur Geltung, weil die Unvergänglichkeit, welche ihr als einer ideal-schaffenden Thätigkeit innewohnt, auf solche Weise gesichert wird. Erkennen und Geniessen sind zwei Endpunkte im Bereiche der menschlichen Kräfte; Genuss im Uebermaass und in der Einseitigkeit erschlafft und verweichlicht, aber die Erkenntniss stählt und ruft die schlummernde Geisteskraft zur Gegenwehr auf; beides vereinigt stellt das naturgemässe Verhältniss des Publikums zur Kunst dar. Die letztere ist dann vor dem niederen Range gesichert, für den momentanen Genuss ein blosses Mittel zu sein, welches nach den wechselnden Geschmackslaunen durch ein anderes, »zeitgemässeres« bald in die Vergessenheit gedrängt wird. Soll die Kunst in ihren Werken dauernd bestehen, so muss die Wissenschaft ihr den Arm leihen; sie selber ist darin hülflos, dass sie nur ihre Gegenwart, nicht aber ihren dauernden monumentalen Bestand zu sichern vermag.

Hieraus kann man ersehen, dass der Kunstwissenschaft die Macht verliehen ist, einem Verfalle der Kunst zu steuern — nicht einem Schwinden der productiven Kräfte im Gestalten neuer Werke, wohl aber dem Hereinbrechen einer Jahrzehnte und selbst Jahrhunderte andauernden Verwilderung des Kunstgeschmackes und der Verwahrlosung der besten Erzeugnisse in einzelnen Künsten oder Kunstzweigen. Diese Aufgabe ist nicht zu hoch gestellt, die

Digitized by Google

Wissenschaft vermag sie zu lösen; aber nur die echte Wissenschaft, welcher zu ihrer natürlichen Entfaltung der volle Raum gewährt wird. Das Alterthum, in seiner Glanzzeit die grösste Kunst erzeugend und in seinem Untergange den grössten Verfall der Kunst herbeiführend, kann uns alles dieses in einem unübertrefflichen Beispiele deutlich machen. Ist das Ebengesagte richtig, so müssen wir natürlich den Schluss wagen, dass die griechisch-römische Kunst nicht verfiel, weil Barbarenhände sie zerschlugen, sondern zunächst deshalb, weil nicht eine entsprechende Höhe der Wissenschaft vorhanden war, bei welcher die Kunst hätte Halt und Zuflucht finden können. Und dieses war wirklich der Fall. Denn was wir bei dem Vater der Kunstwissenschaft, bei Aristoteles, finden, sind Anfänge, jenes Riesengeistes durchaus würdig, aber weder erschöpfend, noch von Späteren in gleicher Tiefe fortgebildet; was Platon bietet, berührt, erhaben und ideenreich, kaum den Boden der wirklichen Kunst. Diese waren die Anfänger; ihre Nachfolger sind theils vage Philosophen, theils armselige Compilatoren. Nur in Einem Zweige war lange Zeit, hauptsächlich in Alexandrien, eine wahre Wissenschaft thätig, in der epischen Dichtung, und als die Frucht derselben haben wir die Erhaltung Homer's anzusehen. Jene Dichtungen also, welche in einer des Schreibens fast unkundigen Urzeit entstanden, sind uns im Ganzen durchaus reiner und vollständiger erhalten, als Alles, was die blühende Kunst der späteren historischen, mit allen Mitteln der Aufzeichnung ausgestatteten Zeit erzeugte. Ist ein grösserer Triumph der Kunstwissenschaft denkbar?

(Fortsetzung folgt.)
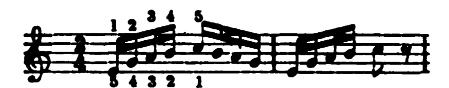
Ueber die Unzweckmässigkeit unserer Claviaturen.

Von **A. Tuma.**

(Schluss.)

II.

Die Claviaturen werden bekanntlich mit geringen Ausnahmen nach gleichem Maasse verfertigt und auf gleiche Art in Tasten eingetheilt; eine Octave (sieben auf einander folgende Untertastenköpfe) erhält eine Breite von 16½ Centimeter und die Vertheilung der Obertasten geschieht, indem man den Raum von der linken Seite der Taste *c* bis zur rechten Seite der aufwärts folgenden Taste *e* in fünf und den Raum von der linken Seite der Taste *f* bis zur rechten Seite der aufwärts folgenden Taste *h* in sieben gleiche Theile theilt und von den erstgenannten fünf Theilen drei für die Hälse der Tasten *c, d* und *e* und zwei für die Obertasten *cis* und *dis*, und von den letztgenannten sieben Theilen vier für die Hälse der Tasten *f, g, a* und *h* und drei für die Obertasten *fis, gis* und *ais* bestimmt. Da die Köpfe aller Untertasten gleich breit sind und einerseits die Theilung der Breite von drei Untertastenköpfen in fünf, andererseits aber die Theilung der Breite von vier Untertastenköpfen in sieben Theile vorliegt, so erscheinen die Hälse der Untertasten *c, d* und *e* und die Obertasten *cis* und *dis* breiter als die Hälse der Tasten *f, g, a* und *h* und die Obertasten *fis, gis* und *ais*. Der zwischen diesen Untertastenhälsen und Obertasten bestehende Breitenunterschied beträgt zwar nur $^1/_{35}$ von der Breite eines Untertastenkopfes, ist aber, wie die Erfahrung lehrt, bedeutend genug, um zu bewirken, dass Personen, die etwas breitere Fingerspitzen haben, diese wohl auf den Hälsen der Tasten *c, d* und *e*, nicht aber auf den Hälsen der Tasten *f, g, a* und *h* unterbringen können, ohne an die benachbarten Obertasten anzustossen; ebensowenig können diese Personen die Spitzen ihres zweiten und dritten Fingers neben einander auf den Hälsen der Tasten *e* und *f* oder *h* und *c* unterbringen, und nur mit Anwendung der grössten Vorsicht ist es ihnen möglich, die bezeichneten Untertasten durch Einwirkung auf deren Hälse anzuschlagen, ohne die benachbarten Obertasten ebenfalls in Bewegung zu setzen. Besitzen diese Personen noch überdies lange Finger oder findet bei der Formirung ihrer Hand eine starke Ueberstreckung derselben statt, so fallen die Spitzen ihrer zweiten und dritten Finger, falls diese Untertasten anzuschlagen haben, selbst dann, wenn diese Personen die Spitzen des Daumens und des kleinen Fingers, so weit dies überhaupt möglich ist, auf den vorderen Rand der Untertastenköpfe stellen, doch auf die Hälse der betreffenden Untertasten, weil die Untertastenköpfe zu kurz sind, als dass Spieler, welche grosse Hände mit langen Fingern haben, die Spitzen ihres zweiten und dritten Fingers auf die Untertastenköpfe stellen könnten, ohne diese Finger stark einzubiegen, wodurch sie jedoch nicht nur einen mechanischen Fehler begehen, sondern auch mit den Nägeln der genannten Finger die Tasten berühren und beim Spielen das bekannte störende Geräusch erzeugen. Spieler, die lange Finger besitzen oder deren Hand eine starke Ueberstreckung zulässt oder bei denen sogar beides der Fall ist, müssen also unter allen Umständen zwischen den Obertasten auf die Untertasten wirken, denn keiner dieser Spieler kann eine Stelle wie



in schnellem Tempo (etwa M. M. ♩ = 152) klar und deutlich mit vollständig richtiger Accentuirung spielen, ohne mit dem zweiten und dritten Finger der rechten Hand auf die Hälse der Tasten *g* und *a*, oder mit denselben Fingern der linken Hand auf die Hälse der Tasten *a* und *h* zu wirken. Es giebt aber auch Fälle, in welchen alle Spieler ohne Unterschied, also auch diejenigen, welche kleinere Hände mit kurzen Fingern haben, ihren zweiten, dritten oder vierten Finger auf die Hälse von Untertasten setzen müssen, und diese Fälle sind weit zahlreicher als Nichtkenner anzunehmen geneigt sein dürften, doch werden auch diese ihre Zweifel fallen lassen, wenn sie darauf aufmerksam gemacht werden, dass in allen Fällen, in welchen der zweite Finger auf einer Obertaste steht, der dritte Finger, und umgekehrt, wenn der dritte Finger auf einer Obertaste steht, der zweite Finger auf den Hals der Untertaste fallen muss; steht der vierte Finger auf einer Obertaste, so müssen der zweite und der dritte Finger, und wenn der erste oder der fünfte Finger oder diese beiden Finger auf Obertasten stehen, der zweite dritte und vierte Finger auf Tastenhälse fallen. Will z. B. Jemand die Stelle:



im Tempo von etwa M. M. ♩ = 144*) mit der rechten Hand vollständig tadellos spielen, so muss er den Daumen gleich an-

*) Dass in der vorliegenden Besprechung bei Angaben, welche die Spielmanipulationen betreffen, die letzteren immer mit einer grossen oder mit der grössten Geschwindigkeit in Verbindung gebracht erscheinen, erklärt sich dadurch, weil im langsamen oder mässig schnellen Tempo (etwa noch bei einer Geschwindigkeit von 500 Anschlägen in der Minute) im Grossen und Ganzen noch ziemlich Befriedigendes geleistet werden kann, wenn dabei den Ge-

Digitized by Google

fangs in der Nähe des Halses der Taste *g* und beim Untersetzen in der Nähe des Halses der Taste *c* aufsetzen, weil nur in diesem Falle der vierte Finger über die Taste *fis* zu stehen kommt, und auch sonst alle mechanischen Bedingungen erfüllt erscheinen.

Wie einerseits die Wahrnehmung, dass für den zweiten, dritten und vierten Finger häufig die Hälse der Tasten die Angriffspunkte liefern müssen, in der zu geringen Breite vieler Tastenhälse ein Spielhinderniss erkennen lässt, so deutet andererseits diese Wahrnehmung darauf hin, dass die Untertastenköpfe viel kürzer sein und etwa die Form eines Quadrates, dessen Seiten gleich der Breite eines Untertastenkopfes wären, erhalten könnten, weil, wie aus dem Gesagten hervorgeht, die Tastenköpfe nur für den Damen erforderlich sind. Sollte, um eine bekannte Redensart zu gebrauchen, »die C dur-Tonart wenig bevorzugt bleiben«, so müssten dagegen die Tastenköpfe wenigstens eine Länge von 7 bis $7^1/_2$ Centimeter erhalten, denn nur dadurch würde es Spielern mit grossen Händen und langen Fingern möglich gemacht, die letzteren regelmässig gebeugt so auf die Claviatur zu stellen, dass der zweite und dritte Finger nicht auf die Hälse, sondern auf die Köpfe von Untertasten fallen.

Vergleicht man endlich das Ausmaass der zwischen den Fingerspitzen bestehenden Spannweiten mit dem Ausmaasse der Tasteintervalle, so findet man, dass die Claviaturen nach einem zu grossen Maassstabe verfertigt sind. An den meisten Händen finden sich nämlich nur Spannweiten mittlerer Gattung vor, der regel- und kunstgerechte Vortrag der meisten Clavierstücke, darunter auch der grösste Theil des Inhaltes der Studienwerke von Bertini, Clementi, Chopin, Czerny, L. Köhler, Cramer, Heller u. A. erfordert aber Spannweiten der nahezu grössten Gattung, also Spannweiten, welche nur jene Personen besitzen, die mit dem ersten und fünften Finger bei Anwendung der grössten Streckung dieser Finger zehn neben einander liegende Tastenköpfe vollkommen überspannen oder die, was dasselbe ist, mit den Spitzen ihres vorschriftsmässig gebeugten ersten und fünften Fingers ein Stäbchen von 20 Centimetern Länge fassen und halten können. Auch die für kleine Hände bestimmten Tonstücke entsprechen gegenüber dem grossen Ausmaasse der Tasteintervalle der Mehrzahl nach ihrem Zwecke nicht, weil bei der Conception dieser Stücke wohl die Spannweite zwischen dem ersten und fünften Finger berücksichtigt, der andern in der Hand vorfindlichen neun Spannweiten eber eben so wenig als des Umstandes gedacht wird, dass Kinder, wenn sie die neben einander liegenden Tasten *c, d, e, f* und *g* mit den Fingerspitzen besetzen, in ihrer Hand schon jenen Grad der Spannung fühlen, der bei erwachsenen Personen von mittlerer Grösse erst dann vorhanden zu sein pflegt, wenn diese ihre Fingerspitzen der Ordnung nach etwa auf die Tasten *h, cis, e, fis* und *gis* stellen. Sollten die Raumverhältnisse der Claviatur dem allgemeinen Bedürfnisse*) entsprechend gestaltet werden, so müsste der Octave höchstens eine Breite von 16 Centimetern und jedem Untertastenhalse ohne Unterschied wenigstens dieselbe Breite gegeben werden, die sich jetzt an den Hälsen der Tasten *c, d* und *e* vorfindet, und dies könnte um so leichter geschehen, als jeder Obertaste dadurch noch die genügende Breite von 11 Millimetern zufallen würde. Wollten wir alle aus den abnormen Breiteverhältnissen unserer Claviaturen resultirenden Uebelstände einzeln registriren, so müssten wir die von den Tasteintervallen, den Spannweiten und der Bestimmung der Spannfähigkeit jeder einzelnen Person handelnden wissenschaftlichen Capitel ihrem ganzen Umfange nach citiren, wir glauben jedoch, dass die angeführten Thatsachen genügen, um auch das Bestehen des letztgenannten Fehlers unserer Claviatur darzuthun, und überlassen es schliesslich unseren Herren Clavierfabrikanten, die Beseitigung aller in dem Vorstehenden bezeichneten Mängel unserer Claviaturen in die Hand zu nehmen; da wir aber, wie wir in einem unserer nächsten Artikel darzuthun Gelegenheit nehmen werden, guten Grund haben zu vermuthen, dass die Claviaturen der Zukunft »chromatische« Claviaturen sein werden, so erscheint es wünschenswerth, dass man beim Entwurfe von diesfälligen Verbesserungsplänen auch dieser Eventualität gedenken möchte.

setzen der Mechanik und Technik des Spieles auch nur der Hauptsache nach entsprochen wird. Soll das Spiel selbst den hochgespanntesten Anforderungen genügen und dabei ausserdem die Tonerzeugung mit grösseren Geschwindigkeiten effectuirt werden, so müssen die Fingerzeige der Wissenschaft genau befolgt werden und dies um so mehr, als die Wissenschaft, von welcher hier die Rede ist, keine an der Hand der Praxis entstandene graue Theorie, sondern eine gesunde, auf Naturgesetzen ruhende, vollkommen selbständige Wissenschaft ist, so dass gesagt werden kann: »Wo diese Wissenschaft spricht, dort muss die Praxis schweigen«. Der Nichtbeachtung dieser Wissenschaft aus dem Umstande, dass überhaupt allgemein der musikalische Unterricht auf Kosten des technischen bevorzugt wird, ist es zuzuschreiben, dass sich oft Spieler ganz fruchtlos mit dem Einstudiren einzelner Stellen abmühen und dass es so viele Spieler giebt, die eine lange Lehrzeit hinter sich haben und die, obwohl sie während derselben als die fleissigsten und talentvollsten Schüler gepriesen wurden, heute doch einsehen, dass sie keine Techniker sind und von sich sagen müssen, dass sie wohl musikalisch richtig und mit gutem Vortrage, aber nicht technisch vollkommen und dabei schnell genug spielen können.

*) Das Bedürfniss nach kleineren Claviaturen macht sich zwar nicht erst in der Neuzeit bemerkbar, dass es sich aber jetzt mehr als sonst zu regen beginnt, dafür scheint auch der Umstand zu sprechen, dass in der Fabrik des Wiener Hofclavierfabrikanten Friedrich Ehrbar auf Bestellung schon zu wiederholten Malen in bereits überspielte Claviere neue kleinere Claviaturen eingefügt wurden, so dass für jedes dieser Claviere jetzt zwei Claviaturen zur Verfügung stehen, die je nach Wunsch und Bedarf durch Herausziehen der einen und Einschieben der anderen Claviatur gegen einander ausgetauscht werden können.

Pariser Opern-Zustände am Schlusse des Jahres 1874.

(Nach Lagenevais.)

Das Théâtre populaire. Die Parias. Ambr. Thomas' Opern. Die Liebschaften des Teufels. Mme. Fursch-Madier. Das Théâtre italien. Mireille. Mme. Carvalho. Das neue Opernhaus. Programm der Eröffnungs-Feierlichkeit. Allgemeine Betrachtung.

Wenn der musikalische Zeitabschnitt, den wir durchschreiten, auch an Meisterwerken unproductiv ist, so mangelt es doch wenigstens nicht an Rührigkeit. Nach allen Richtungen strömt die Bewegung: sie sorgt für alle Geschmacksrichtungen und für alle Geldbeutel; in Mitten der Ueberfluthung mit Operetten tröstet uns der Umstand, dass der Sinn für die grossartige Kunst, weit davon entfernt abzunehmen, sich fortwährend mehr befestigt. Es scheint, dass Beethoven, Haydn, Mozart, Weber, Mendelssohn, die Götter, Halbgötter und Heroen der Symphonie, uns nicht mehr genügen; wir folgen dem Strome bis zu Händel's Oratorien, und selbst der alte Bach macht uns kein Unbehagen: nach dem »Messias« kommt »Judas Maccabäus«! Die Menge drängt sich herbei und fasst Interesse; wer sich heute dazu verstände, einen Concert-Saal zu bauen, würde weder seine Mühe noch sein Geld umsonst aufwenden, aber es müsste ein wirklicher Concert-Saal mit einer ständigen grossen und kleinen Orgel, mit entsprechender Räumlichkeit und guter Resonnanz sein, der niemals und unter keinem Vorwande zu einem Sommer- oder Winter-Circus ver-

Digitized by Google

wendet werden dürfte. Die Freigabe der Theater wird in kurzer Zeit die wunderbare Wirkung hervorgebracht haben, allenthalben an die Stelle des Lustspiels und des Dramas die ernste, die komische Oper und die Operette zu setzen. Alles, was vordem gesprochen wurde, das singt man nun; die Musik, die gute wie die schlechte, ist zur herrschenden Kunst geworden. Sie ist ebensowohl unser Heil als unser Unheil; aber zu welcher Ansicht man sich bekennen mag, das eine ist nicht zu bestreiten: dass ausser dem Théâtre français und dem Gymnase sich keine Bühne anführen lässt, welche sie missen will. Von den Folies-Dramatiques bis zur Académie nationale mit Inbegriff der Renaissance, Gaîté, Variétés, Bouffes-Parisiens und der komischen Oper wollen alle sie ausbeuten, alle von ihr leben, vorausgesetzt, dass sie nicht daran sterben, wie die Opéra-Populaire, deren Grösse und Verfall zu einem sentimentalen Romane Stoff bieten könnte.

Unglückseliges Theater, welches damit begann, seine Directoren aufzuzehren: bevor es noch seine Pforten eröffnete, hatte es schon drei Dynastien verschlungen! Und wie wäre es auch anders möglich gewesen, wenn man die Bedingungen solcher Unternehmen berücksichtigt! Ein enormes Personal, zwei Gesellschaften zu gleicher Zeit zu führen! Eine grosse Oper, selbst eine populäre, lässt sich nicht alle Tage geben; dann genügt ein Erfolg allein nicht: es sind deren zwei nothwendig, und es ist nichts damit geholfen, wenn nicht immer zugleich für den nächsten Tag gesorgt ist. Und dabei kein Repertoire, für den Nothfall keine zu Gebot stehende Wiederholung! Ueberdies sind nur den Verantwortlichkeiten solchen Belanges gegenüber zu treten, zwei Millionen kaum genug, und doch wagt man es meistentheils mit etwa hunderttausend Franken, glücklich wenn man sie nicht Jemandem schuldig ist. Es heisst dann: schiffen wir uns nur ein, gewinnen wir die hohe See; sind wir einmal unterwegs, so wird der Athem des Glückes unsere Segel schwellen. Man zählt auf die ersten Einnahmen, um sich damit zu decken: eine unsinnige Speculation, die, wenn sie gelingt, nur dazu dient, die Partie einige Monate länger hinauszuziehen, deren Resultat sich aber durch eine sofortige Katastrophe herausstellt, wenn es sich um ein Werk wie die »Parias« handelt.

Wir fragen uns, welche Kenntniss der dramatischen Kunst unseres Zeitalters ein Mann haben mag, der eine Bühne für die grosse Oper gründet und sie mit einer Tragödie von Herrn Membrée inauguriren zu können glaubt, und dies obendrein beinahe Tags darauf nach dem Durchfalle des »Sclaven« in der nicht populären Oper? Welche Chance des Erfolges könnte unter solchen Umständen diese Partitur bieten, welches besondere Verdienst, welche Vortheile empfahlen sie der Wahl des Directors, um sie bei der ersten Vorstellung aufs Spiel zu setzen? Warum gerade die »Parias«, warum diese Partitur lieber als eine andere? Hierüber ruht ein geheimnissvoller Schleier, den zu lüften wir nicht suchen wollen, weshalb wir uns an das halten, was wir gesehen oder vielmehr, um es richtiger zu sagen, kaum gesehen haben, da leider schon drei Aufführungen über die Geschicke der armen »Parias« entschieden. Am ersten Abende Ovationen, frenetischer Beifall; das Werk wurde in den Himmel erhoben, der gerufene Autor erschien in Person auf der Scene, fast mit Gewalt vor ein ihn vergötterndes Publikum gezerrt, das nicht vom Platze gewichen wäre, ohne vorher die Gesichtszüge des freudestrahlenden Triumphators zu erblicken. Und wenige Tage darauf verschwindet dieses Werk, der Gegenstand so vieler vereinigten Hoffnungen, gestern noch der Schatz einer im Verscheiden liegenden Administration, die Veranlassung der Begeisterung einer fanatischen Menge, dieses pompöse und gefeierte Werk verschwindet in traurigster Weise von dem Anschlagzettel: »Kaum hatt' ich mich gezeigt, so war ich auch verschwunden!«

Beeilen wir uns übrigens beizufügen, dass allerdings eine gewisse Rigorosität bei dem Schlage im Spiele war, welcher Herrn Membrée's Oper betroffen hat, und dass die unglücklichen »Parias«, wenn sie auch so übertriebene Ehrenbezeugungen nicht verdienten, doch eben so wenig diese Unwürdigkeit verdient haben. Der Fehler des Herrn Membrée bestand darin, dass er von der Lection nicht zu profitiren wusste, welche ihm sein Verunglücken im vorigen Jahre verschafft hatte. Der Erfolg und die Kritik haben ihn auf die Gefahren aufmerksam gemacht, denen man sich aussetzt, wenn man dem Publikum Ritornelle in jenem Geschmacke bringt, in welchem man sie vor zwanzig Jahren schrieb; und dessungeachtet, anstatt sich zusammen zu nehmen und auf etwas Neues zu sinnen, nimmt er sofort wieder sein altes Steckenpferd zwischen die Beine und beginnt die Lanze in der Hand und den Helm auf dem Kopfe das Ringelstechen von neuem, wie in seiner Romanze der »Page, Stallmeister und Hauptmann«. Fast möchte man zu Herrn Membrée in der Sprache, die der Autor des »François Dillon« wohl verstehen wird, sagen: aber Alles, was ihr uns hier bringt, lieber Meister, ist ja nur vorjährige Musik! Die Dichtung ist indessen nicht übel: man denke sich eine Feengeschichte vom alten Boulevard, deren Hauptperson einer der verehrungswürdigsten Glaubenshelden ist, eine Feengeschichte mit grossem Spectakel, zahllosen Verwandlungen und griechischem Feuer, wobei mehrere Wunder mitunterlaufen. Der heilige Franz Xaver erweckt Todte, verwandelt Scheiterhaufen in kleine Schiffe, die auf dem Wasser schwimmen, beschwört die Dämonen, tauft die Ungläubigen, macht Regen und schönes Wetter, alles vermittelst eines Crucifixes, das er im rechten Augenblicke schwingt und das ihm als Talisman dient. Das Naive in der Abgeschmacktheit ist wahrhaft wunderbar und übertrifft bei weitem die phantastische Mystik des Herrn Jules Massenet und seiner »Maria Magdalena« in der komischen Oper. Herr Membrée liebt die edlen Sujets, sein Streben geht auf Erhabenes; er möchte gern *Excelsior* rufen, wenn ihm nicht der Athem fehlte. Er erhebt das Haupt, schwingt sich auf und sein Pegasus, nicht minder kraftlos als ehrgeizig, erschöpft seine Kraft damit, im leeren Raum herum zu schlagen. Mde. de Girardin erzählte einst von einem berühmten Akademiker, der zuerst eine Phrase componirte und dann irgend etwas hinein zu legen suchte. Das ist die Geschichte des Herrn Membrée, er eröffnet vor uns einen unabsehbaren Horizont, entwirft mit Riesenstreichen Skizzen, die er dann mit mancherlei Mustern ausfüllt, von denen er einen grossen Vorrath zu besitzen scheint. Ebenso wurde uns im »Sclaven« Donizetti'sche Waare angeboten. Das Finale der »Parias« mit seinem Unisono der Singstimmen, seinem Crescendo der Blechbläser begleitet von dem Rollen der Pauken, seinen auf die Furie der entfesselten Elemente folgenden *pianissimo*-Einsätzen, der ganze wieder aufgewärmte Apparat der Dolchweihe stammt in gerader Linie von Meyerbeer ab. Herr Membrée hat nur den einen Fehler, dass er die richtige Stunde verpasst hat. Man muss die Mittel anwenden, so lange sie noch helfen, und die Recepte, so lange sie wirken. Die Werke des Genies trotzen der Zeit. »Fidelio« dürfte sechzig Jahre lang zu unterst in einem Schranke ruhen, er wäre nicht minder ein Meisterwerk an irgend welchem Tage seines Erscheinens. Das Talent dagegen ist an Servituten gebunden; es muss in einer gewissen Zeit auftreten. Wenn es die Gelegenheit dazu versäumt, hat es das Nachsehen, und die Ernte ist vorüber. Herr Edmund Membrée ist ein Mann von Talent, der nicht reussirt hat. Die Ursache dieses Misserfolges beruht auf bekannten und unbekannten Ursachen, die jedoch unabhängig von seinem Verdienste sind: ein solches aber besitzt er sicher und zwar wenigstens eben so viel wie Herr Thomas, der gleichfalls sein Lebelang die Gedanken von aller

Digitized by Google

Welt zusammengeflickt hat: »Allein dem Schmiede hilft's, den Schneider bringt es um« — so lehrt ein deutsches Sprüchwort in Uebereinstimmung mit einem kräftigen Verse des grossen Corneille voll philosophischer Wahrheit. Herr Thomas hat auch nie etwas Originelles geschaffen oder etwas Neues erfunden. Nur haben seine Werke, lauter Copien derjenigen Meister, welche seit fünfzig Jahren die Aufmerksamkeit des Publikums beschäftigten, immer das Glück gehabt, sich im günstigen Momente zu zeigen, unter der Herrschaft derjenigen Idee, die er zu reproduciren strebte, indem er Rossini und Boieldieu in der »Doppelleiter« und in »Mina«, Hérold und Weber im »Sommernachtstraum« und Gounod in »Mignon« nachahmte. Was würde wohl, fragen wir, aus allen diesen Copien, aus allen diesen Rifacimentis geworden sein, wenn sie, anstatt sich begünstigt von der *aura popularis* nach und nach vor dem Publikum auszubreiten, uns wie Herrn Membrée's Opern Schlag auf Schlag nach der Ruhe eines Vierteljahrhunderts vorgeführt worden wären? Zwischen dem abgewiesenen Autor des »Sclaven« und der »Parias« und dem beklatschten Autor des »Hamlet« entschied also nur die Frage des Glücks. Beide haben dasselbe Spiel gespielt; der eine hat es aber gewonnen, der andere verloren; das ist der ganze Unterschied.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Einige neuere Vocalia.

Hermann Berthold, Op. 11: Psalm 137 — für Alt, Solo, Chor und Orgel (Breslau, Hientzsch. Partitur 21 S. Folio. 27½ Sgr.) — hat, wie es sonderbarer Weise viele unserer Zeitgenossen thun, den trefflichen Psalm als blosses feiges Jammerlied verstanden, woraus zu schliessen, dass man den ganzen Psalm nicht kennt. Freilich beginnt das tief rührende Lied »An Wasserflüssen Babylon« mit der Wehmuth um verlorene Güter, schliesst aber siegesbewusst mit dem Zorn über die verruchte Tyrannei der Tempelschänder und mit der Zuversicht des Sieges der Gläubigen: »Dir wird vergolten werden, was du an uns gethan, du schnöde Tochter Babylon!« — So sang Luther's Zeit die triumphirende Klage der bedrängten Kirche; Grund genug, dass manch neuere Gesangbücher es eben weglassen, wenige es bringen, wie das Elberfelder luth. G.-B. 1861. — Will man aber, wie ja bei einzelnen (längeren) Psalmen geschehen darf, einzelne Verse herausheben, so wäre doch selbst für gemüthliche Concerte wo nicht ein kirchlicher, doch ernsterer Ton anzuschlagen als diese süssliche Zärtlichkeit mit dramatischem Einsprengsel, zumal in Geleit des lebensmüden Harmonium, das so recht nach Moschus riecht: denn eine rechtschaffene Orgel würde sich sträuben, solchen *Actus tragicus* zu begleiten. — Wir würden nicht bei diesem ziemlich grünen Ingenium verweilen, wenn nicht einige melodische Anlage hindurchschiene, freilich mehr Knospe als Blüthe; aber doch wegen gewisser fast volksthümlicher Wendungen, wohl anmuthend und zu geselligem Vergnügen an rechter Stelle verwendbar. Das bescheidene Thema:



ist für sich ansprechend und würde es noch mehr sein, wenn auch die zweite Hälfte × mehr festgehalten, und nicht alsbald in mancherlei Aenderung zerbrochen wäre, wodurch das Gefühl eines festen Melodiekörpers (mit Kade zu reden) erschüttert wird, zumal später im Chor canonische Figuren in gerader und umgekehrter Stellung eintreten. Nun aber ist jenes Thema noch obendrein zum instrumentalen Eingang gebraucht, mit viel überhäuften dickflüssigen, auch chromatischen Accordgängen — erzlangweilig ist die viertaktige Einflechtung eines (fast) unveränderten Quintsextaccordes, mit ganz clavierigen oder orchestermässigen Gegenschlägen | G^6_5 siebenstimmig! — Jene Dickflüssigkeit aber, mit welcher im sonderbarsten Widerspruch steht ein kahles Unisono zweier Stimmen in Octaven, beweist nur, dass Autor entweder nur an ein heiseres Harmonium gedacht hat, oder die echte Sebastianische Kirchenorgel gar nicht kennt. Wie linkisch klingt doch die ganz planlose Durchflechtung unisoner und harmonisch duettirender Stimmen S. 3, 5, 2—3! — Nicht schön ist auch die Textlage an mehreren Stellen, wo gegen alle rhetorische Wortstellung wiederholt gesungen wird »— wenn wir an Zion gedachten, gedachten, gedachten — — sassen wir und weinten, und weinten« — — Vollends wunderlich, auch in den melodischen Tongängen krüppelhaft, ist nun die theatralische Scene, welche »Lebendig« »*Quasi Recitativo*« bezeichnet wird (S. 13 bis zum Schluss, also fast die Hälfte!) — wozu dann die Orgel ein sehr verlegen Gesicht macht; witzig jedoch (— oder hülfreich? —) möchte sie gern sein, indem sie später dem scheinbar achtstimmigen Doppelchor (von Heiden und Juden) mitleidig unter die Arme greift und mit ein paar Terzengängen S. 19 beifügt, was den Achtstimmigen mangelt! von dem faulen Orgelpunkt S. 20 gar nicht zu reden. — Wir können nur wiederholen, dass wir die melodische Ader, die sich unwillkürlich hier und da bezeugt, besser verwandt sehen möchten. Die rechte Vocalität, soweit sie lernbar ist, müsste freilich Autor gründlicher studiren, als seine Recitativstudien verrathen.

S. Jadassohn, Op. 41: Motette Psalm 67 (für zwei Soprane, Alt, Tenor, Bass. Partitur und Stimmen 17½ Ngr. 7 S. Folio) ist noch schwächer als das vorige: ganz lau, ohne irgend warmen Anklang aus der Seele. Die Stimmführung ist meist sangbar, und selbst bei einzelnen matt süsslichen Modulationen nicht verletzend, daher freier Gesang ohne Instrument möglich. Das ist zu loben, entschädigt aber nicht für das was fehlt.

A. Kothe Op. 6 hat seinen Seminaristen einen vierstimmigen Männerchor geschrieben (Partitur und Stimmen ⅓ Thlr. Leobschütz bei Kothe), dessen Melodie nicht ganz verwerflich, für ein freies Männervergnügen leidlich genug ist, um's einmal zu hören. Es heisst Gebet, ist's aber nicht, höchstens in theatralischem Sinne; die mancherlei Unebenheiten gegen den reinen Satz möge geneigter Leser und Hörer selbst wahrnehmen, wo ihn danach gelüstet. — Von
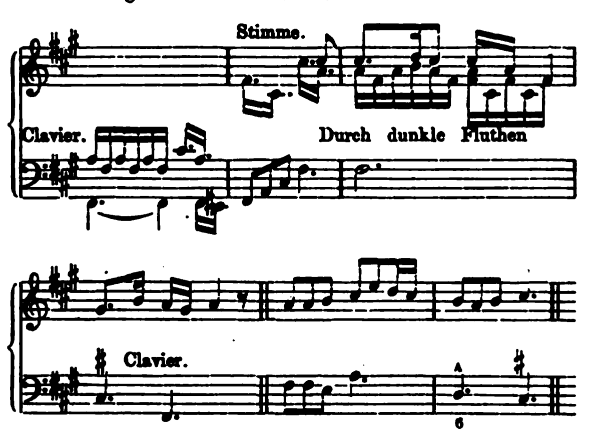
Joh. Bapt. Krall bringt der fleissige Verleger J. P. Gotthard ein *Ave Maria* Opus X unter Verlags-Nr. 397 mit Jahreszahl, was den meisten Verlegern nach alter fauler Praxis nicht so recht aus der Feder will. — Uebrigens gehört dies *Ave Maria*, zweistimmig mit Orgel, ziemlich gut vocaliter construirt, dem . . . sogenannten Wiener Kirchenstil an und wird seine Wirkung thun, wo es hingehört. Der volksthümlich melodische Klang, der sich in der Cantilene kundgiebt, würde noch wirksamer heraustreten, wenn die opernhaften Orgelritornelle weniger anmaasslich mitsprächen. Wäre das Ganze rein vocal dreistimmig umgearbeitet, so würde es in Processionen als Jugendchor voran gehen können. Manche Einzelheiten zeigen eine ungeübte Hand, z. B. S. 4, 3, 2 die verunglückte Mittelstimme, dann S. 5, 3, 4 (5 Takte vorm Schluss) das sonderbare *g'* statt *fis'*. — Muss einmal auf heiliger Bahn weltlich gesungen sein, so ist dies Stückchen keins der schlechtesten. (Preis 12½ Sgr.)

Rudolf Lange Op. 17 (Berlin, Stubenrauch. 11 S. Folio. Partitur 20 Sgr.) bringt einen Hymnus »Bleibe bei uns« für

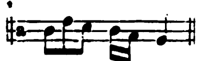
Digitized by Google

eine tiefe Solostimme mit dreistimmigem Männerchor und obligater Orgel — im Ganzen mit allen Schwächen der Zeit behaftet, soweit das Heilige oder Geistliche in Frage kommt, welches den Menschen demüthigt und erhöhet — dagegen als rein musikalisches geselliges Instrumental-Vergnügen nicht zu verachten. Es sind nicht ungeheure Neuigkeiten drin; der Gesang ist meist fliessend und selbständig, wenn auch mehr als nöthig chromatisirt wird; der Gesammteindruck ist derart, dass genügsame Hörer sentimental erregt werden, nicht kirchlich! Dass es dieses nicht sei, noch sein soll, bezeugt schon das böse Gewissen des Autors, der ein Uebriges thut an salonfähigen Randverzierungen von *p, pp, ppp, f, ff* mit raffinirter Registrirung, und — nicht zu vergessen! — mit Octavendoppelungen im Pedal, dergleichen Seb. Bach unerhört nennen würde, weil sie unnütz, d. h. schädlich sind. Das Schlussritornell, der Einleitung antwortend, könnte schöner sein durch Vermeidung der mehr symphonie- als orgelähnlichen Wiederholung zweier Takte; auch edler durch Erhöhung der Schlussphrase, wenn die Oberstimme spielte *f' g' a'* statt *f' g' f'*. — Nach diesem . . . Verdict? . . . wiederholen wir desto unbefangener das freundliche Urtheil aus d. Bl. 1873, S. 22, wo desselbigen Rudolf Lange hübsche gesellige Lieder nach Gebühr anerkannt werden.

Rudolf Löw, ein uns schon aus d. Bl. 1868 S. 333 bekannter Schweizer, der sich durch die Bearbeitung Goudimel'scher Psalmen Anerkennung erworben, giebt hier in Op. 2 »Lieder aus dem Brautstande« von Wilh. Wackernagel für eine Stimme mit Clavier (Leipzig, Breitkopf und Härtel. 15 S. Fol. 25 Ngr.), unter denen das erste durch reine Vocalität anspricht, daher es auch ohne Instrument volksthümlich gesungen werden könnte. Das gemüthlich warme Thema:



arbeitet sich melodisch weiter in variirten Melismen zwischen Tonica und Parallele, mit milden Dominantübergängen; der Schluss in der etwas schiefen rhythmischen Formel:



ist nicht verwerflich, sofern er in mancherlei Volksthum beliebt ist, und doch auch redlich in die schwere Sylbe mündet: für die moderne Art und Kunst jedoch möchte die Wiederholung derselben Phrase im Instrumentalritornell ohne verweilende Füllung etwas Verletzendes haben. — Die sonderbaren Schlussformeln, welche auch die übrigen Lieder zeigen, scheinen vom Autor absichtlich gewählt: um etwas Sonderliches zu sagen? zu überraschen? oder um dem Ritornell, das ja löblicher Weise nirgend vordringlich coquettirt — noch mehr Bescheidenheit zu gebieten? Vielleicht erlebt der Verfasser selbst, wie bei solchem gebrochenen Pfeil die liebreichen Hörerinnen fragen: Ist's nun aus? Warum? — wie man beim Meister schwerlich fragt. Rechte Pracht- und Hauptschlüsse sind überhaupt heuer seltener geworden; unter den neunen von Löw sind nur zwei, die mit der *nota initialis* als *prima in tactu* schliessen: ein wichtiger Grundsatz, worin überraschender Weise Hauptmann mit Euler übereinstimmt; dieses sind die echten gesunden Schlüsse, die so sättigend und ohne eine Frage zurückzulassen, die Hörer erfüllen. — Rhythmisch wunderlich ist auch das sonst wohl ansprechende Nr. 5 »Meine Seele, mein Herz«, wo das Vocalthema:

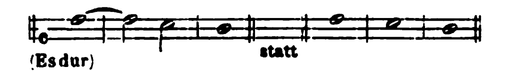


durch zudringliches constantes Clavier-Echo mehr decontenancirt als befestigt, erbaut wird, weil dies Echo stetig wie 2 : 3 in die Periode hineinschiesst, mithin sie verdunkelt.

Was die Texte anlangt, so sind die Wackernagel'schen, wie immer, schöner Sprache, aber leider zu sehr an Rückert's räthselnde Allegorismen anklingend, um leichtfasslich zum Gesang zu sein. Deshalb scheint das Nr. 6 »Schön angethan . . . ihr Blumen alle . . . ihr reizt mich nicht: Nur Eine seh ich, die mich reizet — die Fürstin aller Lenzen« — diese Worte mit der langgesponnenen Periode von 8 Zeilen sind an sich mehr rhetorisch als musikalisch, dafür aber desto pompöser aufgestutzt. Es ist sehr die Frage, ob auch die besten Hörer dem besten Sänger sogleich abhören, ob diese Eine nun eine ehrliche Blume sei oder etwan die Herzallerliebste.

Harmonische Gewaltthätigkeiten sind uns nicht aufgestossen; nur scheint uns S. 5, 3, 4 der Clavierbass linkisch *As* zu singen, statt — (was wegen des vorhergehenden *fes* fast nothwendig) — *Es* $\frac{6}{4}$ mit dem Tongang *es. As c* | *B* — was allerdings stolzer klingt als die rührenden Worte: »Wie die Rose der Sonne denkt bei Nacht und sie gerne küssen möchte — so ich dich« u. s. w. — All' das Blumen- und Sterngefunkel, das uns seit H. Heine überschüttet, gleitet an deutschen Ohren ab wie laues Wasser. — Goethe hat solches nicht, und lässt Luna ruhig thun, was ihr gebührt, und flicht die Rosen in der Liebsten Haar.

Zu loben ist, wie am ersten Liede erwähnt, die Bestrebung des Verfassers, rein vocal bequem und klangvoll zu singen. Selten finden sich hier Anstösse wie S. 7, 3, 4 — 4, 1, wo besser zu schliessen wäre:



Rudolf Palme hat eine Sammlung Geistlicher Männerchöre bei Heinrichshofen in Magdeburg drucken lassen, wovon uns Nr. 1—4 zur Ansicht vorliegen; mehrere darunter sind arrangirt, was immer eine gefährlich verantwortliche Sache ist — hat doch noch vor wenigen Jahren ein Cantor Händel's Messias-Chor »Hoch thut euch auf« in's Liedertäflige arrangirt — oder transcribirt! Nach den uns vorliegenden zu urtheilen, sind die arrangirten Tonsetzer nicht eben classische oder kirchliche, aber doch handliche Leute, deren Werk nicht zu verachten ist, so lang es nicht hohe Ansprüche macht. Der wackre Ehren-Rolle (1718—85) gehört zu den geringeren, aber nach Streben und Leisten doch anzuerkennenden Epigonen von Bach bis Mozart: jene Epigonen wussten was sie waren und meinten noch nicht in gradliniger Dampfkraft ihren Meistern vorbeizuschiessen: Neefe, Hasse, Graun, J. A. P. Schulz,

Digitized by Google

Rolle's Zeitgenossen, sind tüchtige Männer ähnlicher Treue und Werthes. Die hier im 1. und 4. Heft gegebenen Stücke sind vocaliter gut eingerichtet, wie das Meiste in jener Zeit und wirken ohne genial zu sein, doch mehr als manche genial genannte metaphysisch dialektische Narrheiten. Wie und woraus die Arrangirung gemacht ist, wagen wir nicht überall zu bestimmen; genug, dass sie ungezwungen klingen und nicht etwa so gesetzt, wie einst die Schulmeisterpraxis lehrte: blos Alt und Tenor umgestellt! — Das zweite Motett (Heft 4) ist minder gelungen, weil die weiten Accorde, die der volle Chor vorhin hatte, hier in gar enge Schranken gezogen dumpfig werden. Aus demselben Grunde hätte wohl der Choral im selben Hefte besser dreistimmigen Männerchor haben müssen; vierstimmiger Männerchor ist schwieriger und selten gelungen: die Alt-Meister vermeiden ihn durchgängig. In Wachsmann's Königslied (Heft 3) sind die engen Harmonien minder lästig, die Tonlage der Stimmen klarer.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Bremen, 31. März.

Am Charfreitag brachte die Singakademie die Bach'sche »Matthäus-Passion«, ein von ihr besonders sorgfältig gepflegtes Werk, im Dom aufs Neue zu Gehör, würdig wie immer, wenn auch nicht in ganz tadelloser Glätte. Durchwegs vortrefflich gelangen die kurzen dramatisch bewegten Sätze der Jünger und des Volkshaufens, von ausgezeichneter Wirkung war der wundervoll abschattirte Choral »Wenn ich einmal soll scheiden«, Manches in den grossen Chören kam ebenfalls zu schöner Geltung, aber über dem ersten Chor, einer der glanzvollsten Offenbarungen des Bach'schen Genius, lag eine gewisse Unruhe, die sich allerdings gegen das Ende verlor. Schade, dass der prächtige Effect des in den Doppelchor hineinragenden Chorals »O Lamm Gottes« durch die räumlichen Verhältnisse unserer akustisch so vortrefflichen Domkirche stets beeinträchtigt wird. Wie sonst, so liess sich auch diesmal kein geeigneter Platz für die Sänger des Chorals finden, und da sie auf dem Lector kaum gehört werden, so hatte Herr Musikdirector Reinthaler ihnen zwei Trompeten zur Verstärkung gegeben, die sie völlig übertönten und der Aufführung überdies wenig zum Heil gereichten, weil sie den Einsatz bei der letzten Zeile vergassen. Die Vertretung der Solopartien war in Herrn Geyer vom kgl. Domchor zu Berlin und in Herrn Eugen Gura die projectirte geblieben; an Stelle der Frau Joachim, die leider erkrankt war, führte eine junge Dilettantin die Altpartie sicher und mit entschiedenem Verständniss für den Oratoriengesang durch; die Sopranpartie vertrat Frl. Mathilde Wilde vom hiesigen Stadttheater mit schönster Stimme und für das dramatische Temperament der Sängerin anerkennenswerth gemässigtem Vortrag. Den Anforderungen des Kirchengesangs entsprach Herr Geyer entschieden am meisten. Wenn seine Stimme auch leider in der Höhe angetastet ist und damit der Wiedergabe mancher berühmter Stellen der Passion nicht gerade günstig ist (so der Arie mit Chor »Ich will bei meinem Jesu wachen«, der immer neu ergreifenden Stelle »Und Petrus ging hinaus und weinte bitterlich«), so zeichnet sich doch die Mittellage durch ein so schönes Gleichmaass in der Tonbildung aus und der Vortrag verräth so viel Feinheit und edle Bestimmtheit, dass die Leistung des geschätzten Sängers hohe Würdigung verdient. Dass er die Recitative auffallend übereilte, ist gerade kein Nachtheil für den Part des Evangelisten. — Herr Gura wies in der schwierigen Basspartie wieder all seine Vorzüge auf; die Arie »Gerne will ich mich bequemen« sang er vortrefflich und mit Seele, aber der Heiland verlangt doch eine grössere Ruhe in Ton und Vortrag, als sie dem ausgezeichneten Opern- und Balladensänger eigen ist. — Der Sänger der kleinen Basspartien genügte. — Die Direction unter Reinthaler's Händen war durchwegs vortrefflich. Soll ja etwas monirt werden, so könnte vielleicht das Tempo des grandiosen Chors »Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?« um ein Geringes beschleunigt werden.

Halle a. S., 30. März.

Am Charfreitage, als in diesem Jahre Beethoven's Todestage, brachte Herr Musikdirector Hassler zwei Werke in der akustisch vorzüglichen Marktkirche zur Aufführung, welche der Mehrheit des hiesigen Publikums neu waren — »Stabat mater« von Emanuele d'Astorga und Heinrich Schütz' »Sieben Worte«. An dieser Stelle über den hohen Werth dieser herrlichen Compositionen noch besonders zu sprechen, ist kaum indicirt, wohl aber der musterhaften Ausführung durch den »kleinen Chor« und die Solisten des Hassler'schen Vereins, sowie des tiefen Eindrucks auf das trotz souveräner Kälte zahlreich versammelte Publikum Erwähnung zu thun. Herr Musikdirector Hassler benutzte nicht die Franz'sche Bearbeitung des »Stabat mater«, sondern bewies auch hier, wie bei seinen Händel-Aufführungen, durch die Macht der Thatsachen, welch unendliche Schönheiten zu Tage treten, lässt man das Original reden. Orgel und Streichorchester wirkten so, dass man auch nicht die entfernteste Neigung nach irgendwelchen Holzbläsern verspürte. Weicher und schöner würde der Klang gewesen sein, wenn wir eine entsprechendere Orgel besässen, und vor Allem das hiesige sogenannte Stadtorchester mit Ausnahme sehr weniger braver Mitglieder, nicht aus mehr weniger unreifen jungen Leuten bestände, welche abgesehen von ihren für derartige Sphärenklänge keineswegs geeigneten Instrumenten die leiseste Ahnung von den in solcher Musik enthaltenen Schönheiten weder haben, noch durch die eindringlichsten Erläuterungen acquiriren können. Dass trotz dieser Uebelstände der Eindruck ein tiefer war, ist das Verdienst des Dirigenten, des Chors, der Solisten und — der Musik selbst. In den a capella gesungenen und nur vom bassus continuus der Orgel begleiteten Chören des Schütz'schen Oratoriums konnte Herr Zehler von hier, welcher sonst die Orgelpartie mit Gewandtheit durchführte, sich noch mehr der saubern Nüancirung im Zeitmaass anschmiegen. Jedoch störte dieser Mangel den Gesammteindruck nicht, und liess sich der Chor nicht irre leiten. Die neun Solisten, sämmtlich mit geschulten und klangreichen Stimmen ausgestattete Vereinsmitglieder, hatten ihre Partien mit grosser Hingabe und richtigem Verständnisse studiert. Herr Director Hassler hat sich sowohl mit dieser Aufführung, als auch dem treuen Festhalten an seinem Programme, durch gewissenhafte Pflege alter Kirchenmusik den Kunstgeschmack zu läutern, den Dank aller hiesigen Kunstfreunde erworben.

Anfrage. Ist die Harmonielehre von Dehn noch die vorzüglichste, welche existirt? *K. S.*

Ob die vor mehr als 30 Jahren erschienene Harmonielehre, welche Dehn in Folge der durch Bernhard Klein erhaltenen Materialien und Anleitungen bearbeitete, jemals allgemein als die vorzüglichste angesehen ist, möchte wohl zu bezweifeln sein, da sie erst nach seinem Tode die von dem Autor bearbeitete und sehnlich gewünschte zweite Auflage erlebte. Dehn selber sah sie allerdings so an und sprach sich darüber mündlich in drastischen Worten aus, namentlich im Hinblick auf seinen weit mehr vom Glück begünstigten Concurrenten A. B. Marx. In der Sache musste man ihm auch meistens Recht geben. Zur Beantwortung obiger Anfrage lässt sich nur sagen: Wer jemals Dehn's Harmonielehre als die vorzüglichste aller gangbaren Lehrbücher dieser Art angesehen hat, der wird auch heute noch gegründete Ursache haben, bei seiner Meinung zu bleiben. Dehn's Buch hat vor vielen anderen grosse Vorzüge. Hätte der Verfasser schriftlich die Darstellungsgabe besessen, welche ihm mündlich eigen war, so würde sein Buch für lange Zeit nicht übertroffen werden.

Beethoven's Manuscript.

In Göttingen befindet sich ein Manuscript Beethoven's von der vierfachen Composition des Goethe'schen Liedes »Nur wer die Sehnsucht kennt«, welches die grosse Breitkopf und Härtel'sche Gesammt-Ausgabe unter Serie 23 Nr. 250 bringt. Das Manuscript ist, wie Kenner versichern, Autograph; vom Jahre 1808 besagt die Marginal-Beischrift im mittleren Blatte »Imprimatur — k k Künstler Amt (?) — Wien d. 3 März 1808. Hoederl«. (H? — K?) Die Eigenthümer des Autographs sind geneigt, es zu verwerthen. Nachricht giebt im Namen der Eigenthümer Prof. *E. Krüger* in Göttingen.



ANZEIGER.

Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

[79] **Felix Mendelssohn Bartholdy,**

Sämmtliche (79) Lieder u. Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Roth cartonnirt. gr. 8. netto. 7 M. 50 Pf.

34 Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8, Op. 9 und 10 Romanzen etc. Roth cartonnirt. gr. 8. netto 3 M.

(Vollständige Ergänzung zu der bisherigen kl. Octavausgabe 45 Lieder von Mendelssohn enthaltend.)

---

[80] Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz wird am 1. Mai d. J. erscheinen:

Götterdämmerung

von

Richard Wagner.

Vollständiger Klavier-Auszug

netto M. 30. —

---

[81] Im Verlage von **Robert Oppenheim** in Berlin erscheint und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Musikalisches Conversations-Lexikon.

Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften.

Für Gebildete aller Stände.

Unter Mitwirkung der literarischen Commission des Berliner Tonkünstlervereins, sowie der Herren Musikdirector **Billert**, Custos **A. Dörffel**, Kapellmeister Professor **Dorn**, **C. Engel**, Dr. **F. Hüffer**, Prof. **F. W. Jähns**, Dr. **W. Langhans**, Prof. **H. Mach**, Prof. Dr. **E. Naumann**, **A. Reissmann**, Prof. **E. F. Richter**, Prof. **W. H. Riehl**, Musikdirector Dr. **W. Rust**, **O. Tiersch**, Director **L. Wandelt**, Dr. **H. Zopff** u. s. w.

bearbeitet und herausgegeben von **Hermann Mendel.**

In ungefähr 80 Lieferungen in Lex.-8°, zum Subscriptionspreis von je 0,50 Mk.

Nach Vollendung des Werkes tritt ein bedeutend erhöhter Preis ein.

Bei der heutigen Verbreitung der Musik als der populärsten und beliebtesten aller Künste bedarf Jedermann einer den Bestrebungen und Forschungen der Gegenwart entsprungenen Encyclopädie, welche ihn in ausführlicher und gediegener Weise über Leben und Werke aller Tondichter, Virtuosen, Sänger, Schriftsteller und Instrumentenmacher, ferner über alle theoretischen und technischen Fragen, über die Instrumente und Musikgeschichte der Gesammtheit sowohl, wie der einzelnen Culturvölker u. s. w. Aufschluss und Belehrung giebt. Dass alle diese Ansprüche das »Musikalische Conversations-Lexikon«, Dank der bewährten mitwirkenden Kräfte in bester und vollständigster Weise erfüllt, ist allgemein anerkannt. Der billige Preis und der bequeme Anschaffungstermin thun ausserdem das ihrige, den bereits zusammengetretenen grossen Abonnentenkreis täglich zu vermehren. —

Ausführliche Prospecte mit Urtheilen der Presse, sowie Probelieferungen, stehen in jeder Buch- und Musikalien-Handlung gratis zu Diensten.

Auszüge aus den Urtheilen der Presse:

H. M. Schletterer in der Augsb. Allg. Zeitung: In den bisher erschienenen Bänden liegt der vielversprechende Anfang eines als Hülfs- und Nachschlagebuch gleich unentbehrlichen Werkes vor, das, ein Bedürfniss für unsere Zeit, Musikern und Laien hochwillkommen sein muss — eines Werkes, das sein Gebiet völlig beherrscht und das von dem Streben beseelt erscheint seiner Aufgabe ganz gerecht zu werden.

Caecilia (Haag). Dieses ausführliche und inhaltreiche Werk unter Mitwirkung der grössten deutschen Musikgelehrten herausgegeben, ist eine der wichtigsten Erscheinungen unserer Zeit auf musikalischem Gebiete, und können wir es allen Musikern und Dilettanten auf's beste empfehlen.

L. Hartmann in der Dresdener Constitut.-Zeitung. Die Fülle gelehrter sorgsamer Forschung sowohl, wie auch das biographische Material stehen auf der Höhe der Gegenwart und werden das Werk nicht nur für musikalische öffentliche Bibliotheken, sondern auch für Künstler und Kunstfreunde unentbehrlich machen.

Euterpe: Das Werk, welches taktvoll und kenntnissreiche redactionelle Anordnung bekundet, berücksichtigt alle wissenschaftlichen und praktischen Gegenstände auf dem Gebiete der Tonkunst, verwerthet die neuesten Forschungen und behandelt die wichtigsten Artikel mit seltener Gründlichkeit und Ausführlichkeit, wir empfehlen dasselbe daher auf das Wärmste.

O. Gumprecht in der National-Zeitung: Das Unternehmen zieht soweit es der encyklopädische Zweck überhaupt gestattet, die gesammte Musikwissenschaft in sein Bereich und ist gewiss in hohem Grade zeitgemäss; die bisher erschienenen Bände enthalten eine Reihe der bemerkenswerthesten Beiträge.

Tonhalle. Das ganze Unternehmen zeigt sich als ein äusserst zeitgemässes, nützliches und von wissenschaftlichem Geiste erfülltes. Es berücksichtigt alle musikwissenschaftlichen und praktischen Gegenstände auf dem Gebiete der Tonkunst in eingehender Weise, liefert die Biographien der Tonkünstler aus der Vergangenheit und Gegenwart und zeichnet sich durch hervorragende Mitarbeiterschaft wie sorgsame, gewissenhafte und kenntnissreiche Redaction aus.

---

[82] **Mendelssohn's Werke.**

Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Pianoforte-Werke zu zwei Händen.

Erster Band. Preis netto 9 Mark.
Zweiter Band. Preis netto 8 Mark.
Dritter Band. Preis netto 7 Mark.

Leipzig. *Breitkopf & Härtel.*

---

[83] In meinem Verlage erschienen soeben:

Drei Suiten

für

Orchester

von

Joh. Seb. Bach.

Für Pianoforte bearbeitet

von

Joachim Raff.

Nr. 1. in C. Pr. 3 Mk. **Nr. 2. in Hmoll.** Pr. 3 Mk. **Nr. 3. in D.** Pr. 3 Mk.

Leipzig und Winterthur **J. Rieter-Biedermann.**

---

[84] In meinem Verlage erschien:

Joachim Raff.

Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters.

Op. 161. H moll.

Solostimme. Pr. M. 2. —
Orchesterstimmen. Pr. M. 11. —
Partitur netto M. 15. —
Klavierauszug mit Solostimme. Pr. M. 6. —

Leipzig. C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung. (*R. Linnemann.*)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. April 1875. **Nr. 16.** X. Jahrgang.

Ueber Kunstbildung auf Universitäten.

(Fortsetzung.)

Wo also wahre Wissenschaft vorhanden ist, da zeigt sich auch sofort ihre Macht der Kunsterhaltung.

Das Zweite, was sie zu leisten vermag, hängt mit dem Vorigen eng zusammen. Soll die Kunst nicht blos auf gelehrte Weise als Antiquität, sondern wirklich als Kunst erhalten werden, so muss sie im Bewusstsein der Menschen als ein Lebendiges fortdauern. Die Kunst ist in ihrem Wesen eine zeitlose Erscheinung; diejenigen ihrer Erzeugnisse, welche dieses Wesen erfassen und nach irgend einer Seite hin zur Anschauung bringen, sind daher wie mit ewiger Jugend begabt. Sie können zeitweilig verloren gehen, aber sie veralten nicht, und sowie sie wieder auftauchen, gehen sie in die Kunst der Gegenwart ein wie ein neu gewonnener, zu weiterer Production anregender und dadurch bleibend gewordener Typus. Dass sie nicht verkannt und vergessen werden, und noch weniger verloren gehen, hat die Wissenschaft zu bewirken; sie thut dies vollkommen nur dann, wenn es ihr gelingt, die Idealformen der Kunst den Gebildeten unvergesslich einzuprägen. Die K u n s t in ihrer Uebung und in ihrem Schaffen schwankt hin und her, oft launisch und in kurzen Fristen; was sie für die Gegenwart hoch hält, lebt im vollsten Sinne, und wo sie in die Erneuerung einer alten Form eingeht, da erlebt diese einen neuen Frühling. Aber ob und wann sie solches vermag, hängt nicht von dem Werthe der betreffenden Kunst, sondern von der Richtung der Zeit ab, in welcher sie lebt. Diese, die jeweilige Gegenwart, ist für die Kunstproduction Nahrungsquelle und Fessel zugleich, der sie sich nicht entwinden kann. Sie greift also in der Rüstkammer nur nach denjenigen einzelnen Formen, deren sie gerade bedarf; der Rest bleibt unbeachtet und wird zeitweilig gewöhnlich verkannt.

Aber die W i s s e n s c h a f t verwaltet das gesammte Inventar, doch löst sie hierbei ihre Aufgabe erst dann völlig, wenn sie die Erkenntniss zum Gemeingut macht, dass die Begriffe von alter und neuer oder vergangener und gegenwärtiger Kunst für die Sache bei weitem nicht diejenige Bedeutung haben, welche ihnen bisher gewohnheitsmässig beigelegt ist. In diesem Punkte hat die Wissenschaft nur unvollkommen ihre Mission erfüllen können, weil ihr Wirken verkümmert und auf ein kleines Gebiet eingeengt war; eine genügende Vertretung derselben in dem angedeuteten Sinne wird aber gerade hier von den segensreichsten Folgen sein. Der populäre Irrthum, welcher in dem Alten wesentlich nur das Antiquarische und in dem Neuen die wahre Lebensfrische der Kunst erblickt, übt auf die unbefangene Kunstübung und Verbreitung der Werke einen schweren Druck aus, einen um so schwereren, weil die Afterwissenschaft eben zu seiner Rechtfertigung ihre ganze Kraft einzusetzen pflegt. Das beste Beispiel bietet uns augenblicklich die Musik, denn ein äusserst üppig empor geschossener umfangreicher Theil der musikalischen Literatur der letzten Jahrzehnte ist zur Verherrlichung dieses Irrthums geschrieben. So lange noch der Gedankengang Reiz und Ueberzeugungskraft behält, dass in dem unaufhaltsamen Fortschreiten der Menschheit auch der Fortschritt der Kunst gewährleistet sei, dass die Formen oder Ausdrucksweisen der Kunst sich mit denen des Lebens stets ändern und daher die Aufgabe der Kunstgenossen die sei, das Alte fortschrittlich zu überwinden, wie denn ein solcher Kampf zwischen Altem und Neuem, der den eigentlichen Inhalt der Kunstgeschichte bilde, durch die ganze Entwicklung längst als nothwendig erwiesen und feierlich sanctionirt sei — so lange die Gedanken in dieser halbwahren Gestalt noch so zahlreiche Gläubige finden, wie jetzt, leben wir in einem Zustande völliger Unreife, der das Gedeihen der Kunst erheblich schädigt und eine allgemeine geläuterte ästhetische Bildung nicht aufkommen lässt. Diese Kampf- und Fortschrittsfabel bedrückt uns namentlich im Bereiche der musikalischen Kunst. Hier hängt das Publikum noch immer in den Gedanken zwischen Altem und Neuem und zählt die Jahre: das »Alte« erweist sich trotz mangelhafter Vorführung oft übermächtig und schlägt das Allerneueste, Jeder fühlt dies; aber ihm haftet doch ein Makel an, nämlich der, dass es nicht von heute ist. Könnten wir diese Dissonanz befriedigend auflösen, unser Genuss an der Kunst würde viel unmittelbarer, die Wirkung davon viel tiefer und nachhaltiger sein.

Man sieht leicht, dass die Kunstwissenschaft hierbei die Hauptsache thun und alle Wege ebnen muss. Ihre Aufgabe ist es, die Halbheiten durch volle Wahrheit zu ersetzen, durch Erkenntnisse, die, aus der Tiefe der Kunst geschöpft, das künstlerische Werk und das empfangende Publikum zu einander in ein bleibend richtiges Verhältniss setzen. Erst wenn solches geschehen ist, kann von einer allgemein verbreiteten Kunstbildung, von einer allgemeinen Kunstfreude die Rede sein. Die Wissenschaft vermag dieses aber nur, wenn ihr der nöthige Raum zu einer frei selbständigen Entfaltung gewährt wird; in ihrer jetzigen Enge belassen,

Digitized by Google

wird sie, wie bisher, den ausschweifenden Parteien dienstbar werden und in ihren besten Gebieten unangebaut bleiben, also theils verirren, theils verkümmern. Eine unter naturgemässen Verhältnissen ungestört fortwirkende Kunstwissenschaft würde für das gebildete Publikum eine grosse Macht und ein wahrer Segen werden. Die Unmittelbarkeit des Kunstgenusses, welche nur Wenigen, und auch diesen immer nur in einer einzelnen Kunst, verliehen ist, vertieft und erweitert sich durch sie zur Anschauung des Ganzen; wo aber eine solche Unmittelbarkeit ganz fehlt, da gewährt sie einen Ersatz in jenem Verständnisse, welches aus der ästhetischen Bildung fliesst und öffnet damit der Kunsteinsicht gleichsam ein neues Organ.

Nicht geringer ist die Bedeutung der Wissenschaft für die Künstler; als Apologie der künstlerischen Thätigkeit bietet sie ihnen einen starken Anhalt und vermittelt ihnen in einem geläuterten Kunstbewusstsein zugleich den Kern der allgemeinen Bildung. Die Einsicht in das Gebiet seines eigenen Schaffens fliesst dem Künstler allerdings unmittelbar zu; keine Wissenschaft vermag ihm diese zu erschliessen, denn hierin eilt er allem Wissen weit voraus. Nichts kann aus grösserer Tiefe kommen, als jene prägnanten Gedankenblitze, mit welchen bedeutende Künstler hin und wieder ihre Thätigkeit beleuchten. Aber der divinatorische Verstand, welcher den grossen Künstler begleitet, soweit seine Hand ihn führt, verlässt ihn gänzlich, sobald er dieses Gebiet überschreitet. Wenn die Wissenschaft hier nicht ihre Fäden rechtzeitig anknüpft und das aphoristische Gedankengold zu einem festen Gewebe weiter spinnt, so wird der schon oft wahrgenommene Fall eintreten, dass in demselben Manne grösste Kunst und unmündige Einsicht in allen weiter greifenden künstlerisch-wissenschaftlichen Dingen auf eine gar merkwürdige Weise sich vereinigen, also tiefste Erkenntniss und Ignoranz unmittelbar neben einander wohnen. In solchen Fällen pflegt man zu sagen, der Künstler sei ein ungebildeter Mensch. Das häufige Vorkommen dieser Erscheinung hat sogar ein gewisses Dogma erzeugt, nach welchem künstlerisches Genie und Unwissenheit in sonstigen Dingen besonders gut zusammen passen. Namentlich hat man wieder den Musikern ein derartiges Ehrenattribut freigebig zugestanden, mit der weiteren Unterstellung, dass die Ausübung der Musik geistige Beschränktheit wenn auch nicht erzeuge so doch befördere. Schon aus den oben angeführten Worten des Herrn Prof. Kraus tönt ein solches Geläute. In den literarischen Kreisen Englands, und mehr oder weniger wohl überall, ist diese Ansicht weit verbreitet: man kann es dort gedruckt lesen, dass die Musiker beschränkte Menschen sind, mit alleiniger Ausnahme Mendelssohn's, der es verstanden habe, sich auf der Höhe eines geistreichen und gebildeten Mannes zu bewegen. Eine gewisse Wahrheit ist selbst hinter dieser scandalösen Anschwärzung verborgen. Es ist ja ganz unzweifelhaft, dass die Vertreter der bildenden und poetischen Künste in einer weit günstigeren Lage sind und durchweg über eine weit vollkommnere allgemeine Kunstbildung verfügen als die Musiker. Aber welches ist die Hauptursache davon? allein die bessere Pflege und grössere Vollkommenheit der Kunstwissenschaft auf jener Seite. Für die Dichtung giebt es seit den griechischen, ja selbst seit den indischen Zeiten viele classische Heimstätten, in denen sie wie in einer Gegenwart leben kann. Und die bildenden Künste besitzen allein schon in den beiden Realitäten »Antike« und »Renaissance« einen Doppelschild, mit welchem sie jede missbräuchliche Deutung der Begriffe von alter und neuer Kunst leicht abwehren. Wem verdanken sie diese Waffen? Dem grösseren Alter ihrer classischen Perioden, zunächst aber der Wissenschaft, welche dieselben als solche dargestellt und das Verständniss dafür erschlossen hat, oft nach einem Interregnum langer Vergessenheit nicht ohne Kampf und Mühe. Die Musikwissenschaft kann zur Zeit keine grössere Aufgabe haben als die, dasselbe zu leisten, was für Dichtung und bildende Kunst bereits geleistet ist. Sie hat auch schon einen kräftigen Anlauf hierzu genommen, der ein erfolgreicher zu werden verspricht, denn die Musik besitzt ein ebenso reiches Erbe, wie die übrigen Künste, nur ist es jünger, zum Theil noch in die Entwicklung der Gegenwart verstrickt, daher mehr der Verkennung ausgesetzt. All dieses hat die Wissenschaft zu schlichten und zu klären. Ihre ganze Macht liegt in der Bekanntmachung der Kunstwerke und in der Verbreitung richtiger Ansichten. Der Angelpunkt, um welchen das ganze Verständniss sich dreht, ist der Begriff des Classischen. Das Classische ist das in seiner Art Vollendete. Von diesem Standort aus erkennt man auch sofort, dass ein stetig fortschrittlicher Kampf nicht den Inhalt, sondern zu Zeiten nur eine der bewegenden Kräfte der Kunstgeschichte bilden kann. Denn gegenüber dem Classischen kommt dieser Kampf zum Stehen; Widerspruch gegen das Vollendete, Befehdung desselben ist nicht mehr berechtigtes Fortstreben, sondern Auflehnung gegen die Kunst, weil ihr Verfall dadurch herbeigeführt werden würde. Dass wir im Bereiche der Kunst das Vollkommene besitzen, in den verschiedensten Gestalten, giebt dieser Wissenschaft ein ethisches und ihren Lehren ein dogmatisches Gepräge. Dies ist die Position, welche sie mit allen Mitteln zu befestigen, mit aller Macht zu vertheidigen hat. Dann ist sie in der Lage, auf eine der tiefsten Lebensfragen eine der erhabensten Antworten zu geben, auf die bedrückende Frage »Was bleibt?« Denn das Vollkommene in idealer Gestalt ist unvergänglich, es wird der Menschheit nie entschwinden.

(Fortsetzung folgt.)

Pariser Opern-Zustände am Schlusse des Jahres 1874.

(Nach Lagenevais.)

Das Théâtre populaire. Die Parias. Ambr. Thomas' Opern. Die Liebschaften des Teufels. Mme. Fursch-Madier. Das Théâtre italien. Mireille. Mme. Carvalho. Das neue Opernhaus. Programm der Eröffnungs-Feierlichkeit. Allgemeine Betrachtung.

(Fortsetzung.)

Nachdem die »Parias« vom Anfange an die ganze Campagne verdüstert hatten, blieb diesem unglücklichen Theater nichts übrig, als sich auf die »Liebschaften des Teufels« zu werfen. Das Théâtre-Lyrique im März 1853 und später die komische Oper im August 1861 haben früher schon diese interessante Transformation eines Romans von Cazotte gegeben, die selbst wieder von einem Ballete des Hrn. de Saint-Georges abstammte, welches etwa vor 30 Jahren in der grossen Oper aufgeführt wurde, und wozu die Herren Benoist und Reber die Musik geschrieben hatten. Fanny Elssler war damals auf dem Höhepunkte ihres Erfolges im »hinkenden Teufel«. Man hatte wegen dieser Rolle des weiblichen Dämons an sie gedacht. Sie gab ihn indessen nicht, und so war es Pauline Leroux, welche sich damit befasste. Unsere Erinnerungen reichen nicht zurück bis zu jenem Ballete, aber wir haben das Werk Grisar's gesehen, als es in der komischen Oper wieder aufgenommen wurde, und wir können versichern, dass dabei Mme. Galli-Marié ein Heldenstück lieferte. Welch

Digitized by Google

ein verliebter Teufel war dieses junge Weib im Jahre 1861 mit ihrer schlanken Gestalt, ihrem schelmischen Blicke und ihrer liebenswürdigen Spitzbüberei! Sie war nicht hübsch, sie war weit schlimmer, und der Boden brannte unter ihr: durch ihre warme leidenschaftliche Stimme wusste sie die dramatischen Schönheiten dieser Partitur, einer der interessantesten von Grisar's Repertoire, geltend zu machen. Der feine Autor von »Gilles der Entführer«, »Der Hund des Gärtners« und »Herr Pantalon« liebte vorzugsweise einen kleinen Rahmen. Ein musikalischer Meissonier, kunstreich, sorgsam, erfinderisch bis zum Extrem, verstand er sich trefflich auf die Inscenirung; er wusste Leben hervorzurufen, die grösste Kunst, die sich von Grétry auf Molière übertragen hat — man sehe die beiden Alten in der »falschen Zauberei« und den Cassander in dem »redenden Gemälde« — und welche ihm, Grisar, von Grétry, Monsigny und Dalayrac überkam. Diese Kunst ist dahingeschieden, ein moroses, klägliches und zudem langweiliges Ideal hat sie umgebracht. »Romeo und Julie«, »Mignon«, »Mireille« in der komischen Oper — wo zum Henker soll da das Ideal Platz finden? Es hat sich aber doch dort einquartiert und so gründlich, dass die alten Stammgäste des Hauses irgendwo anders ihr Heil suchen müssen. Mit den »Liebschaften des Teufels« hat die Auswanderung begonnen, und wenn das beklagenswerthe und ruinirende zur Zeit herrschende System noch länger dauert, so müssen wir bald in die Folies Dramatiques und in die Variétés gehen, wenn wir etwas Neues von der »Weissen Frau« und von »Fra Diavolo« hören wollen. Was Umfang und Ausführlichkeit in jeder Richtung anbelangt, so überschreitet die Partitur der »Liebschaften des Teufels« die gewöhnlichen Verhältnisse der Werke dieses Autors. Es ist eine erweiterte, pittoreske, komische Oper, die sich zeitweise zum Pathetischen aufschwingt. Diejenigen, welche den Grisar in kleinerem Rahmen vorziehen, mögen wohl Recht haben; Jedermann wird aber zugeben, dass in dieser Musik ein heisser, bewegter Hauch weht, der, wenn er auch nicht gerade die Inspiration ist, ihr doch wenigstens sehr ähnlich sieht. Einen abgespannten Stil voll Italianismen und Donizettismen nennen ihn die Unzufriedenen, und wir gestehen, dass allerdings häufig die Structur zu wünschen übrig lässt. Doch wird uns nichts abhalten, unbedingten Beifall dem Schlusstrio zu spenden, das wir für ein wahres Meisterstück von Empfindung und dramatischem Ausdrucke erklären müssen. Wollen wir etwa noch von der Rollen-Vertheilung sprechen, welche durch die Umstände dictirt wurde? von dem Luxus der Decorationen und Costüme? von den Ballets des Herrn Salvayre — Besitzers des Prix de Rome — das auf der Scene durch den Sclaven-Marsch unterbrochen wird? Doch wozu würde es nützen und warum etwas besprechen, was doch keine Zukunft hat? Diese kleinen Details der Kritik haben nur insofern ein Interesse, als die Sänger, die Bühne, die Zuschauer daraus Nutzen ziehen können. Man discutirt dasjenige nicht, was nur eine sehr ephemere Existenz erlebt. Von den beiden mit grossen Kosten zusammengetriebenen Gesellschaften sind alle Elemente im Begriffe auseinander zu gehen. Bereits ist Mme. Fursch-Madier, welche in Herrn Membrée's Werk als die beklagenswerthe Prinzessin Maïa figurirte, zur grossen Oper übergegangen, wo wir sie eines Abends die Margarethe in »Faust« singen hörten und zwar nicht ohne entschiedenes Talent. Ihre Stimme ist klang- und ausdrucksvoll, die Mittellage ausgezeichnet. Die Rolle der Margarethe mit ihren vielen Nüancen und Halblichtern passte wenig zu den energischen Dispositionen der jungen Debutantin. Der Eindruck war nichts desto weniger ein vortheilhafter, und das Wohlwollen des Publikums wird sich noch deutlicher herausstellen, sobald Mme. Madier in einer Partie auftritt, die ihr die freie Entwickelung aller ihrer Vorzüge gestattet: in der Alice oder Selika. Ausserdem gab Herr Prunet, nachdem er früher in der Rue Le Peletier den Faust gesungen hatte, im Châtelet den Paria Gandy, Mme. Reboul und Herr Nicod in des »Teufels Liebschaften« jener die von Herrn Capoul geschaffene Rolle, diese die Rolle der Mme. Galli-Marié. Dürfen wir einen Wunsch aussprechen, so sei es der: alle diese Leute auf weniger schwankenden und unsicheren Wogen, z. B. bei Herrn Bagier wieder zu finden, der sich beeilen wird, die Trümmer aus dem Schiffbruche zu retten.

Wahrlich ist es nicht das Personal, durch welches unsere italienische Oper glänzt. Wer Resignation im Missgeschicke lernen will, der braucht heutzutage nur Ventadour zu frequentiren. Armes Frankreich, auf so gewöhnliche Kost gesetzt zu sein nach so berühmten Festen. Fürwahr, das uns beschiedene Loos ist zu kläglich, wir können uns nicht darein fügen und wir werden nicht aufhören, wie zur Zeit der Administration Strakosch zu rufen: Hundert Mal lieber gar keine Italiener, als ein solches Regime! Haben wir nicht schon anderes Elend genug, um auch noch diesen Verfall vor den Augen von ganz Europa auszubreiten, das nur noch von unseren Operetten etwas wissen zu wollen scheint? Wir wünschten, dass, wenn ein Speculant sich anbietet, man mit der Frage begänne: »Wo »sind eure Millionen? Wir haben satt an den Experimenten, »dem Herumfühlen, den Versuchen, den Leichen-Zügen, und »an den grossen Sängerinnen zu ermässigten Preisen! Wir hof»fen, dass ihr uns eine Truppe vorführen werdet, wie man sie »in London und in Petersburg sieht, eine tüchtige Truppe, die »euch enormes Geld kostet. Also zeigt uns eure Millionen; »denn wenn ihr deren nicht wenigstens zwei besitzt, ist es »umsonst, die Partie anzufangen.« Um eine solche Sprache zu führen, deren Resultat sich bald fühlbar machen würde, wäre einfach ein Minister der schönen Künste nothwendig, der die Angelegenheiten seines Departements in die Hand zu nehmen wüsste, mit einem Wort, einer der die Sache verstände; aber wo diesen einen finden? Ausser dem Minister, den hundert Ursachen abhalten, von denen die erste die ist, dass er sich nichts darum kümmert, giebt es denn wenigstens einen General-Director, der sich für die Musik interessirte und hiervon eine richtige Anschauung hat? Keineswegs; es giebt nur Bureaus, mit anderen Worten: Unverantwortlichkeit, Routine: »nehmen »wir den, er ist ein guter Kerl!«

Unter den Nomaden, welche das Publikum des Théâtre-Italien an sich vorüberziehen sieht, sind indess nicht alle von derselben Art. Giebt es darunter geradezu lächerliche, so kann man doch auch empfehlenswerthe nennen: Mme. Pozzoni, eine schöne dramatische Stimme, jedoch etwas angestrengt und nicht immer den Ton haltend, dabei eine überschwengliche Tragödin, deren gezierte Pantomime bis zur Grimasse geht. Während die Sängerin stets mit aller Kraft singt, rundet die Schauspielerin auf der Höhe der Leidenschaft ihre Actionen mit plastischem Vorbedachte in ergötzlichster Weise ab und erinnert uns dadurch an die Ristori bei ihrer Rückkehr von der chinesischen Expedition. Man versetze eine Künstlerin wie Mme. Pozzoni in eine grosse Provinzialstadt, so wird sie dort eine gute Figur machen. Paris stellt andere Anforderungen, was diejenigen begreifen sollten, denen gewisse Privilegien auf Subventionen eingeräumt sind. Es ist schon das etwas bei uns ganz Ausserordentliches, dass dieses Theater zwei Ziele verfolgt, und nachdem es uns mit italienischen Cavatinen überschwemmt hat, uns sogleich unter die Douche französischer Musik bringt. Trachten wir, dass daraus nicht eine Arlequinade entstehe, und zunächst schränken wir das Spiel ein; behalten wir von beiden Unternehmungen nur eine bei, aber die sei tüchtig.

Selbst unter den gegenwärtigen Umständen kann eine

Digitized by Google

italienische Bühne ein ausgezeichnetes Geschäft sein. Die alte Kundschaft, welche man zerstreut glaubte, hat sich unvermuthet den vergangenen Sommer glänzend, erregt, enthusiastisch wieder eingefunden: ein Meisterwerk von Verdi, zwei bewunderungswürdige Sängerinnen Theresa Stolz und die Waldmann haben zu diesem Wunderwerke hingereicht. Dasselbe könnte auch bei einem lyrischen Theater der Fall sein, die schönen Tage der Direction Carvalho können gleichfalls zurückkehren, denn es fehlt uns Gott sei Dank nicht an Componisten, wenn auch die Operette deren eine grosse Anzahl an sich gerissen hat, so widerstehen ihr doch die wahren Talente, und unter der Gruppe der Bizet, der Reyer, der Massenet braucht man nur zu wählen. Es handelt sich blos um die Mittel zur Ausführung, die man ihnen bietet. Wir schliessen also: jenes doppelte Programm anständig zu erfüllen, ist unmöglich: von den beiden Kutschen muss man die eine im Stiche lassen, um nicht auch mit der anderen in den Abgrund zu fahren. Man wähle daher, überzeugt, dass das Publikum sich zwar einige Monate lang mit mehr oder weniger fremdartigen Kleinigkeiten unterhalten lässt, aber nicht zugeben wird, dass dieses Spiel sich in das Unendliche fortsetze. Das Publikum verlangt nicht so viel; man lasse die zu gelehrten Combinationen weg, man vereinfache, und von beiden Opern behalte man nur eine, die italienische oder die französische, aber es muss eine tüchtige Oper sein.
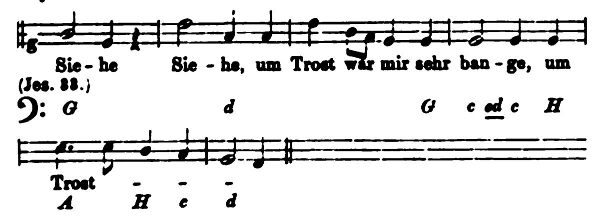
(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Einige neuere Vocalia.

(Schluss.)

E. Fr. Richter, der verdiente Lehrer am Leipziger Conservatorium, durch seine Orgelcompositionen schon länger bekannt, zeigt in seinen drei Motetten (Op. 40. Leipzig, Siegel. V.-Nr. 4067—69), dass er bei eifrigen Instrumentalstudien dem edlen Menschengesange nicht entfremdet worden. Die drei Stücke sind bequem sangbar, wohllautend, mit richtiger Ausnutzung der natürlichen Klangkraft vollstimmiger Ganzchöre. Nr. 1 hat Mendelssohn'sche Färbung namentlich in der rhythmischen Behandlung der Worte (»Wie lieblich sind auf den Bergen die Füsse der Boten« Jesaia 52); nicht angenehm ist der gelegentliche Eintritt des Unisono, ingleichen die Stimmentheilung, welche am Schluss das Quartett plötzlich versechsstimmigt; doch entschuldigt man Solches bald mit Noth, dann auch mit Klangbedürfniss an aushallenden Grenzpunkten; endlich scheuen sich leichte Gemüther auch nicht, es schön zu finden, weils Mode ist. Zu diesen letzteren würden wir Richter ungern zählen; vielmehr weil wir ihn zu den ehrenwerthen Lehrmeistern zählen, dürfen wir von ihm erwarten und erhoffen, dass er seinen Kindlein Muster sei. — Nr. 2 ist bei verwandtem gleichlastenden Textinhalt ein wenig zu leichtblütig sowohl in der Tonart G-dur, als in dem Wortrhythmus und in der Grundmelodie:



Das später eintretende Quasi-Responsorium von Tenor und Chor ist wiederum wohllautend; aber das Mittelding zwischen liturgischer Formel und modernem Recitativ, worin Mendelssohn und die Berliner gern ein Uebriges thun, scheint mehr Unsicherheit als erbauliche Einheit der Wirkung in sich zu tragen. Die technische Arbeit ist jedoch hier wie im ersten Stück sauber: nur möchte man das quälerisch sentimentale Chroma ‖ *g-gis-g* ‖ S. 3, 3, 4 im Alt gern mit schlankerer Wendung vertauschen, da jenes, zumal im Capella-Chor, eine sehr verantwortliche Entreprise ist — der man doch mit der gelinden Aenderung:



abhelfen könnte. — Nr. 3 hat anfangs etwas rauhen Klang durch die metrische Syllabirung der daktylischen Worte Psalm 79 »Herr, es sind Heiden in dein Erbe gefallen« — doch entwickelt sichs späterhin zum Bessern in fugirtem Gange, noch höher im Mittelsatz: Solo-Quartett und Chor, worauf der Schlusssatz mild ausklingt im Tone der Nr. 1 mit lieblichen modulatorischen Blumen: nur den Stelzfuss D^6_4 im drittletzten Takte möchten wir wegwünschen.

Was auf diesem Felde, dem Bezirk der verweltlichten Kirchenmusik erreichbar, das haben seit hundert Jahren Evangelische und Römische um die Wette geleistet. Dass aber auch unsrer Zeit Herstellung der ursprünglichen einfältig inhaltreichen Schönheit nicht unmöglich ist, bezeugen die Arbeiten von Grell, H. Bellermann, Herzog, Riegel u. A.

Ueber den Unterschied heiliger und weltlicher Kunst zu sprechen enthalten wir uns, nachdem frühere Betrachtungen dieses Inhalts bei den selbstschöpferischen Ingenien, die sich um Geschichte und Lehre nicht kümmern, wenig Eingang gefunden. Weniger den Gelehrten als dem kunstliebenden Volke möchten wir jedoch vor Augen stellen, dass die kirchliche Kunst evangelischen Sinnes **nicht** auf der Uniform des Stiles, sondern auf dem inneren Getriebe beruht, welches wie in der Dichtung und anderem idealen Inhalt unbeschreiblich ist nach seiner Schöpfung, wohl erkennbar jedoch an seiner Wirkung, sogar lehrbar nach den Grundzügen seiner Haltung. — Denn wie sich schön und hässlich, keusch und lüstern, erhaben und niedrig unterscheiden, das lernt Niemand durch Definitionen; wohl aber merkt er, wie edle Keuschheit und Erhabenheit über das Niedere und Gemeine emporhebt, aber nur den der sich **will** heben lassen. Ebenso werden nur die, welche Bedürfniss und Willen haben zum Heiligen, das über ihm ist, die Stimme der Demuth und Hoheit, der Wehmuth und Herrlichkeit wohl vernehmen, wo sie ihm vom gleichgesinnten Meister in Wahrheit dargebracht wird. — **Lehrbar** ist aber dieses nur so weit, als die Grundzüge gesunder Reinheit, die Einfalt des Verständnisses in klaren naturgemässen Tongängen lehrbar sind. Darauf bauten die Väter, die wir **hierin** noch nicht überschritten, ihre tiefdringenden Werke, und die mühevoll ernste Schule trachtete vor allem dahin, diese klare Reinheit im Einzelnen und Ganzen lehrhaft zu üben, damit die Tonsätze ohne äusserliche Künstelei des Vortrages oder sinnliche Reize des Klanges an sich selbst verständlich, daher wirksam seien.

Was die Kirchenübung angeht, so ist bei dem Verfall des Kirchlichen, an dem die gesammte Christenheit heute krankt, eine Heilung möglich, Herstellung hie und da versucht, aber mit sehr ungleichem Erfolge. Wo nicht Priester und Gemeinde einstimmig sind, die liturgische Kunst zur rechten Geltung zu bringen, da helfen äussere Gebote nichts. Danken wir deshalb den unermüdeten Vorkämpfern, die wenigstens die Pfade dahin ebenen. Seit länger sind Tucher's und Schöberlein's Sammlungen zugänglich, und haben schon mancher Orten neues Leben der alten schönen Gottesdienste wenigstens angeregt.

Digitized by Google

Eine eigentliche Schullehre vom reinen Gesang dürfen wir von H. Bellermann erwarten. Als historisches Schulbuch der eigentlichen Liturgie würden wir Pastoren und Schulmeistern dringend empfehlen das neueste dieser Art:

Justus W. Lyra »Die liturgischen Altarweisen« (mit Rücksicht auf Schoeberlein's liturgischen Schatz. Göttingen, Ruprecht 1873. XVIII. 79 S.). Das Büchlein giebt genügenden Grundriss zur Erkenntniss der echten Liturgie und zur Lehre und Uebung nach den trefflichen Beispielen S. 57—74, welche insgesammt wohlklingend, leichtfasslich, ausführbar und echtkirchlichen Tones sind. Zwar ist das Buch nicht leicht und rasch zu lesen; aber die inhaltreiche Kürze des Ausdrucks reizt zum mehrmaligen Lesen, und wird dem der Sache bedürftigen und gehörig vorgebildeten Leser, der nicht blos liest, sondern auch singt, die gehörige Frucht gewähren, die nicht an Einem Tage reift. *E. Krüger.*

Werke für Männer- und vollen Chor ohne Begleitung.

R. Palme, Op. 20. Sonntagsstille; Ueber allen Gipfeln. **Zwei Lieder** für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 1 Mk.

Rich. Schmidt, Op. 10. **Altassyrisches Lied,** aus J. V. Scheffel's »Gaudeamus«, für vierstimmigen Männerchor. Berlin, H. Nieter. Pr. 1 Mk.

H. Finzenhagen, Op. 4. **Drei Lieder** für vollen Chor und Solostimmen. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 1,25 Mk.

Franz von Holstein, Op. 34. **Zwei Frühlingslieder** für vollen Chor. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3,5 Mk.
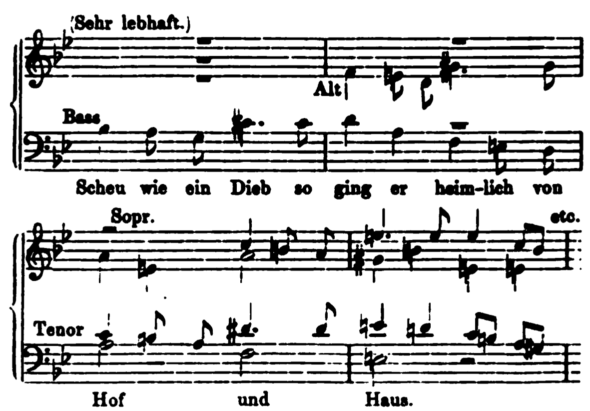
—— **Sechs Lieder** für Männerchor. Op. 35. Verlag von Breitkopf und Härtel. Pr. Mk. 3,5.

Palme bietet in seiner »Sonntagsstille« ein stimmungsvolles und gut gegliedertes Chorlied (Text von Kinkel) in drei Strophen, deren dritte zum Schluss von den vorigen abweicht, um einen höheren Aufschwung herbeizuführen. Dieses Stück würde uns noch besser gefallen, wenn nicht einige Stimmführungen darin vorkämen, die etwas hart und ungelenk scheinen; so gleich vom ersten Takt zum zweiten die des Basses, der mit dem Sopran keinen reinen Satz bildet; dann die des Tenors im vierten Takt, wo die frei und springend angeschlagene und dann steigende Septime uns unschön vorkommt. Das *g* im neunten Takt, welches als kleine None wohl charakteristisch ist für das Wort »Armen«, bei den anderen Strophen aber nicht ebenso gut passt, hätte wohl besser *gis* sein können. Doch das sind Dinge, über die sich streiten lässt, und welche die Anerkennung im Ganzen nicht beeinträchtigen sollen. — Das Goethe'sche Lied ist blos eine vierstimmige Bearbeitung der Zelter'schen Melodie zu diesem Stück und daher keine eigentliche »Composition«.

R. Schmidt's (Dirigenten der akademischen Liedertafel in Berlin) Stück ist ein Studenten- oder Commerslied komischen Charakters und mit witzigen Pointen, wie es für den Text passt. Mit der eigentlichen Kunst hat dergleichen jedoch einen zu losen Zusammenhang, als dass eine eingehende Recension in diesen Blättern geboten schiene.

H. Finzenhagen's drei Lieder (Wasserfahrt, Abendlied, In der Frühlingsnacht) sind anmuthige, angenehm zu singende Stücke, besonders im Freien wohl zu gebrauchen. Es ist darin besondere Originalität weder gesucht noch vorhanden — der Componist hat keine anderen Absichten als etwas Hübsches und dem Text Entsprechendes zu bieten, und da ihm dies nach unserem Eindruck gelungen ist, so haben wir auch kein Recht, mehr von ihm zu verlangen. In einem Punkte aber bieten die Lieder in Nr. 2 und 3 etwas Besonderes, nämlich in der Stimmenzahl und der Verwendung von Solostimmen: In Nr. 2 ist der Satz sechsstimmig, wodurch eine gesättigte Klangwirkung entsteht, die zu dem »Mondlichte«, von dem der Text spricht, recht gut passt. In Nr. 3 erscheinen zum vollen Chor, der sich mehr begleitend und farbegebend verhält, eine Sopran- und eine Tenor-Solostimme, die theils imitirend, theils im engen Zusammenschluss sich ergehen und sich recht anmuthig ausnehmen mögen.

Fr. von Holstein, der Dichter-Componist der Opern »Haideschacht« und »Erbe von Morley«, bietet in den zwei, dem Kotzoldt'schen Gesangverein in Berlin gewidmeten Frühlingsliedern (Ringelreihen von R. Leander und Mailied von J. V. Scheffel) weitaus bedeutender Intentionirtes als die Vorhergenannten, nämlich durchcomponirte und stellenweise in den künstlicheren Formen des Contrapunktes, der Imitation u. s. w. sich bewegende Stücke, die sich daher dort dem alten Madrigal nähern. Doch zeigt sich natürlich der moderne Componist in der Art der Melodik und Harmonik, und weit entfernt etwa hölzerne oder steifleinene Bildungen zu enthalten, sind die Stücke vielmehr dankbare frische Chorlieder, die sich nur eben durch eine distinguirtere Tonsprache von anderen Chorliedern unterscheiden, daher auch wahrscheinlich von grösseren städtischen Vereinen lieber gesungen werden dürften als von kleinstädtischen und ländlichen. Ausserdem liegt das Moderne auch wie bei Finzenhagen in der Freiheit der Stimmenzahl, da der Componist im ersten Liede die Chorstimmen nach Belieben theilt, daher ungezwungen bald in fünf- oder sechsstimmigen vollen Chorsatz, bald in drei- oder vierstimmigen Frauen- oder Männerchor übergeht, Solostimmen verwendet u. s. w. Soweit sich urtheilen lässt ohne diese Sachen von einem Chor gut singen gehört zu haben, thut sich das erste Lied mehr durch Ungezwungenheit der Factur hervor als das zweite, welches seinerseits mit besonderer Sorgfalt für die Interpunktionen des Textes behandelt scheint, wobei die Musik, wenn man vom Text absieht, mitunter weniger fliessend scheint; doch trifft dies nur einige Stellen, wie Seite 12 der Partitur, viertes System u. s. w., dann die mit »Etwas schwer und philiströs« bezeichnete Stelle Seite 14. — Um doch ein Beispiel von Holstein's imitatorischem Chorstil dem Leser vor Augen zu bringen, folgt hier eine Stelle aus dem ersten Liede:



Wenn man ein Heft Männerlieder von v. Holstein aufschlägt, so erwartet man nicht Musik von jenem Schlage zu finden, der das Genre in guten Kreisen ein wenig anrüchig gemacht hat — solche findet sich auch darin nicht, eher möchte man auf Musik stossen, die mitunter etwas schwer und dunkel erscheint: ziemlich viel Moll, fast überreiche Harmonik, gefährliche enharmonische Verwechselungen u. dgl. Der »Pauliner Verein« in Leipzig, dem das Heft gewidmet ist, wird zwar das Alles in künstlerischer Weise überwinden; aber in Volkskreisen, aus denen sich die meisten Männergesangvereine nun

Digitized by Google

einmal bilden, dürfte v. Holstein mit diesen Liedern Schwierigkeiten begegnen, zumal die ersten Tenore in Folge des durchaus vierstimmigen Satzes ziemlich hoch liegen. — Nr. 1. »Abschied von Heidelberg« (von H. G. Meyer) ist in seinem Texte gar zu kurz, um eine besonders wirkungsreiche Musik hervorrufen zu können, der Componist sieht sich zu vielen Text-Wiederholungen gezwungen, und die Modulation kann sich nicht über das Einfachste hinaus ausbreiten. Trotzdem hat v. Holstein ein Stück geschaffen, das durch seinen warmen Ton erquickt; es steht in As-dur $^3/_4$-Takt. Ueber die Declamation könnte man mit dem Autor rechten — man ist heutzutage sehr empfindlich darin geworden — und so will uns der Anfang vocal-rhythmisch nicht unanfechtbar scheinen:

Es küsst der letzte Sonnen - strahl den feuchten Sil - ber-strand

Die männlichen Endsylben »strahl«, »strand« durch Vorschläge, auf Art der weiblichen Schlüsse, zu betonen, erscheint uns nicht ganz zutreffend. Natürlicher und daher wirkungsvoller wäre nach der Ueberzeugung des Referenten:

Nr. 2. »An den Wind« (W. Osterwald) wird unzweifelhaft für gutgeschulte Chöre ein Haupt- und Effectstück werden in Folge der pikanten Rhythmik und des Nüancenreichthums — aber schwer zu singen ist das Stück, nicht allein wegen einer darin vorkommenden enharmonischen Verwechselung (Gis-dur = As-dur) in schnellem Tempo, sondern auch wegen vielem, rasch auszusprechendem Text. Um so mehr werden Männerchöre von Ruf einen Ehrgeiz darein setzen, diese Schwierigkeiten glücklich und mit Erfolg zu überwinden. — Nr. 3. »Sommerregen« (W. Osterwald) hat viel und guten Humor, ebenfalls ein Effectstück bester Art. — Nr. 4. »Abends« (ebenfalls W. Osterwald) bildet in seiner Ruhe und sinnigen Haltung einen schönen Gegensatz zu den vorhergehenden Liedern. Ein enharmonischer Uebergang darin, von C-moll nach Ces-dur, ist wieder ein Prüfstein für Intonationssicherheit. — Nr. 5. »Sechs Groschen und drei Dreier« ist ein lustiges Studenten- oder Wanderlied in drei Strophen, mit einigen hübschen Intonationen zwischen erstem Tenor und zweitem Bass. Endlich dient die letzte und 6. Nummer dem Gotte Mars; »Kriegslied« (R. Gottschall) ist es betitelt, und bewegt sich in ernster würdiger Haltung, mitunter ins Unisono übergehend. Das Heft enthält also, wie man sieht, Stücke der verschiedenartigsten Färbung und bietet somit Auswahl für verschiedene Zwecke und besondere Gelegenheiten. Sei es den Männergesangvereinen grösserer Städte also bestens empfohlen! *B.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Breslau, 10. April.

(Orchesterverein.) Das elfte Abonnement-Concert (am 16. März) gewährte besonderes Interesse durch die Mitwirkung der Frau Dr. Peschka-Leutner, deren allgemein als vorzüglich anerkannte Leistungen sich auch hier des grössten Beifalls zu erfreuen hatten. Namentlich war der Vortrag der Arie aus Händel's Samson: »Kommt all' ihr Seraphim« von ausserordentlicher Wirkung. Dazu kam, dass die Sängerin durch Herrn Hubrich, welcher die obligate Trompetenpartie ausführte, vortrefflich unterstützt wurde. Herr Hubrich benutzte statt der vorgeschriebenen D-Trompete ein Piston in E-Stimmung. Ausserdem sang Frau Peschka-Leutner noch: Arie aus *»Davidde penitente«* von Mozart und Lieder von Rubinstein (»Es blinkt der Thau«), Jensen (»Am Ufer des Manzanares«) und B. Scholz (»Heraus«) und als Zugabe das Jensen'sche Lied »Lehn deine Wang'«. Das Concert wurde durch Brahms' Serenade Op. 11, welche hier zur erstmaligen Aufführung gelangte, eröffnet. Am meisten sprachen der erste Satz (Allegro molto) und die letzten beiden Sätze (Scherzo und Rondo) an. Statt eines eingehenden Urtheils über das Werk erlaube ich mir, auf Nr. 18 vom vorigen Jahrgange dieser Zeitung zu verweisen, wo es bereits gerechte Würdigung erfahren hat. Zwischen die Gesänge waren die Ouvertüren zu »Figaro's Hochzeit« von Mozart und zu »Fidelio« (E-dur) von Beethoven eingeschoben und den Beschluss machte der immer gern gehörte Reitermarsch von Schubert-Liszt. — Um noch vor Ostern mit dem Concertcyklus zu Ende zu kommen, fand das zwölfte Abonnement-Concert bereits am 23. März statt. Frl. Adele Asmann aus Berlin war die Solistin des Abends. Ihr einfacher, ungekünstelter Vortrag, ihr volles, ansprechendes Organ, das besonders ernste Musikstücke zur Geltung zu bringen weiss, fanden ungetheilten Beifall. Sie sang: Arie der Iole »Mein Vater, weh!« aus Herakles von Händel, ferner Lieder von Schumann (»Schöne Wiege«) und Mendelssohn (»Leise zieht durch mein Gemüth«). Von Orchesterwerken kamen zur Aufführung: Suite von S. Bach, (Ddur-) Ouvertüre zu »Manfred« von Schumann und die Gmoll-Symphonie von Mozart. Die Leistungen des Orchesters in diesen beiden letzten Concerten schlossen sich den in den früheren würdig an, und die Ehre des Hervorrufs, welche Herrn B. Scholz seitens des Publikums am Ende des zwölften Concertes zu Theil wurde, ist eine wohlverdiente zu nennen.

Schliesslich theile ich noch mit, dass der elfte Kammermusik-Abend unter Mitwirkung Dr. J. Schäffer's stattfand, welcher in bekannter, fein nuancirter Vortragsweise sich als Clavierspieler an der Ausführung des Dmoll-Trios von Schumann und an der Sonate Op. 5 Nr. 2 von Beethoven betheiligte, welchen Stücken sich noch das Fdur-Quartett Op. 59 Nr. 1 von Beethoven anschloss, und dass der zwölfte Kammermusik-Abend, dessen Programm eine Wiederholung des Amoll-Quartetts Op. 132 von Beethoven und das F. Schubert'sche nachgelassene Dmoll-Concert ankündigte, eine empfindliche Störung durch das Nichterscheinen des zweiten Geigers erlitt. Man war genöthigt, nach längerem Warten das Publikum wieder zu entlassen.

Tübingen, im April.

Tübingen, in diesem Blatte noch nicht erwähnt, obwohl der musikalischen Welt genügend bekannt durch seinen nur allzufrüh dahingeschiedenen Liedercomponisten Silcher, wie durch den noch in richtiger Kraft stehenden Prof. Otto Scherzer (früher in München), nicht minder durch Kunstautoritäten wie Prof. Palmer und Prof. Köstlin, entfaltete in diesem Winter eine so bedeutende musikalische Thätigkeit, dass es unbillig wäre, wollte derselben ein Blatt nicht gedenken, welches über deutsche musikalische Bestrebungen überhaupt zu referiren sich zur Aufgabe macht.

Eingeleitet wurde die Tübinger Wintersaison durch ein Concert der kgl. Würtemberg. Hofpianistin Fräul. Anna Mehlig und des Concertmeisters Edm. Singer aus Stuttgart, welche verschiedene Stücke von Beethoven, Schubert, Schumann und Liszt nicht allein mit anerkannter virtuoser Technik, sondern auch mit einer der inneren Verschiedenheit der Compositionen gerecht werdenden Charakterisirung zum Vortrag brachten. Abgesehen von diesen auswärtigen Künstlern und einer reisenden italienischen Künstlergesellschaft, der, wie manche andere deutsche Stadt, die Universitätsstadt Schwabens zum Opfer fiel, war Tübingen in musikalischer Beziehung fast ganz auf die eigenen Kräfte angewiesen. Wir übergehen mehrere Aufführungen der Tübinger akademischen Liedertafel, ein Orgelconcert des Stiftsorganisten Herrn Schick, das Concert des Orchestervereins, dessen Programm die erste Symphonie von Beethoven zierte; die Aufführung von Romberg's Glocke, einer Tondichtung, die gleich einem weichen Schlafrock Schiller's geisteskräftige Dichtung einhüllt; wir übergehen zwei Concerte, in welchen kunstgeübte Studirende der Universität, und zwar mit einem durchaus classischen Programm an die Oeffentlichkeit traten; nur einer Aufführung wollen wir ein grösseres Interesse schenken, nämlich der am 8. März durch den Oratorienverein unter Leitung des Herrn Prof. Scherzer veranstalteten Aufführung des »Elias«, die ohne Frage den Höhepunkt aller musikalischen Leistungen dieses Winters für Tübingen bezeichnet. Von dem Chor müssen wir zwar gestehen, dass seine numerische Stärke zur Grösse der Aufgabe nicht in dem rechten Verhältniss stand, wie innerhalb des Chors selbst eine Inferiorität der höheren Stimmen gegenüber dem Tenor und Bass sich fühlbar machte; aber diese mehr äusserlichen Mängel waren durch gewisse Localverhältnisse bedingt, gegen die sich eben nicht streiten lässt.

Digitized by Google

Trefflich waren die Leistungen des Chors jedoch da, wo es auf das Erfassen und Wiedergeben des Geistes der Composition ankam. Hierher gehören die sehr gelungenen flehenden Stimmen des zweiten Chors: »Herr! höre unser Gebet«, die wunderschön wiedergegebene tröstliche Grundstimmung der Chöre Nr. 9 »Wohl dem, der den Herrn fürchtet«, und Nr. 29 »Siehe, der Hüter Israels schläft noch, schlummert nicht«. Eine glanzvolle Leistung war der Chor: »Wer bis an das Ende beharrt«, der bis auf die feinsten Nüancen durchgebildet und ausgefeilt war. Abgesehen von den Chören gebührte unter den mehrstimmigen Gesängen der Preis der Ausführung des schwierigen Doppelquartetts: »Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir«; auch das bezüglich des Beharrens in der Tonart so gefährliche Terzett »Hebe deine Augen auf« ging mit tadelloser Reinheit an unserm Ohr vorüber. In den kleineren Solopartien verdiente der auf dieselben verwandte Fleiss alle Anerkennung. Das Alt-Recitativ der Königin, in welchem diese das Volk gegen Elias aufhetzt und das immer andringender, leidenschaftlicher, endlich auf den rollenden Sechszehnteln der Begleitung das Rachegeschrei des empörten Volkes einleitet, hätte etwas dramatisch-lebendiger sein müssen, um als vollkommen wahr empfunden zu werden. Die Hauptsoli waren von Herrn Prof. St. (Elias) und einem Gast, Fräulein L. (die Wittwe,, einer talentvollen Schülerin des Herrn Prof. Koch in Stuttgart übernommen worden. Der enorme Stimmenumfang des Herrn St. zeigte sich wie die Herrschaft über das Organ namentlich in der Hammer-Arie; eine dramatische Gabe liess besonders die in Schmerz und Resignation getauchte Stimmung der Arie »Es ist genug« erkennen. Die Stimme von Fräul. L. machte vor anderen schätzbar Reinheit und Frische des Klangs, Stärke ohne Härte, Weichheit mit Mark, Rundung und Fülle, die auch den höchsten Tönen bleibt, und, was ganz besonders wohlthut in der Zeit moderner Künsteleien, die reinste Natürlichkeit des Vortrags und Ausdrucks. Die Reproduction zeugte durchweg vom feinsten Verständniss; alles machte den Eindruck des Ungekünstelten, Wahren. Einzig schön war namentlich in der Wittwen-Arie jene gleichsam von heiligen Dankesthränen umflossene Quinte von *e* nach *a* in den Worten: »Wie soll ich dem Herrn vergelten alle seine Wohlthat, die er an mir that«. Und so erzielte in beiden Solopartien die Vereinigung von musikalischer Begabung, vorzüglicher Stimmmittel und sorgfältigen Studiums einen Erfolg, wie er schöner nicht hätte sein können und dem gegenüber einzig und allein der durch Nichts limitirte Dank des Musikfreundes am Platze ist. Die Aufführung noch im Ganzen zu prädiciren, müssen wir sagen: der Gesammteindruck war eben vermöge der Bescheidenheit der äusseren Mittel zwar kein grossartiger, aber ihr innerer Kunstwerth stellt diese Aufführung des »Elias« unter die besten Leistungen auch der anerkannten Musik-Grossstädte. Wird uns die eben ausgesprochene Ueberzeugung mehrfach bestätigt durch höheres competentes Urtheil, so können wir nur wünschen, dass eine so selten musikalische Stadt wie Tübingen in ihrem Sinne für alles Gute und Beste auf dem Gebiete der Musik durch eine verdiente äussere Beachtung und Anerkennung auch in weiteren Kreisen bestärkt und gefördert werden muss.

Hamburg, 8. April.

P. Das zehnte und letzte Concert dieser Saison der Philharmonischen Gesellschaft, dessen Ertrag den »Musiker-Pensions- und Wittwen-Cassen« gewidmet ist, am Freitag den 2. April, gestaltete sich durch die Mitwirkung von Herrn und Frau Joachim, diesen edlen Repräsentanten der Musik, zu einem ebenso bedeutungsvollen Festabende, wie uns dieselben Künstler wenige Abende zuvor bereitet hatten. Das Concert eröffnete mit der Orchester-Einleitung und Scenen des ersten und zweiten Actes aus Gluck's classischer Oper »Iphigenie auf Tauris« (1778). Frau Joachim, welche die Titelrolle inne hatte, fühlen wir uns für die Wahl dieses Fragments zu ganz besonderem Danke verpflichtet, da leider in den letzten 20 Jahren keine Oper des Meister Gluck an hiesiger Bühne zur Aufführung gekommen ist. Die Hauptpartie, ursprünglich für eine Sopranstimme geschrieben, war durch geschickte Transpositionen dem so wunderbaren als seltenen Organe der Künstlerin fassbar gemacht, so dass sowohl die rein dramatischen Stellen wie die Arien zu ergreifender Wirkung kamen. Frau Joachim sang später noch am Clavier vollendet schön Beethoven's »Wonne der Wehmuth«, dann Brahms' (Op. 59) »Agnes« und schliesslich von Rob. Franz »Mein Schatz ist auf der Wanderschaft«, welches auf stürmisches Verlangen wiederholt wurde, leider wurde uns der Vollgenuss dieser Liedervorträge durch die wenig feine Art der Clavierbegleitung von Seiten des Herrn v. Bernuth getrübt. Der König der Geiger, Herr Professor Joachim, entzückte durch den Vortrag von Beethoven's Violin-Concert (D-dur) und ein Notturno eigener Composition, in der über Alles erhabenen und idealsten Weise. Je öfter wir diesen Künstler gehört und je mehr andere Geigenvirtuosen wir kennen gelernt haben, wird in uns der Gedanke immer lauter, Joachim ist als Künstler und zugleich als Virtuose auf der Geige bis jetzt von Keinem erreicht! Schliesslich haben wir noch der Leistungen des Orchesters unter Leitung des Herrn von Bernuth am heutigen Abend zu erwähnen und constatiren zunächst, da die Begleitung zur »Iphigenie«, einige fehlende Feinheiten der Nüancirung abgerechnet, sowie die reizende Balletmusik recht gut ausgeführt wurde, ebenso die Begleitung des Violin-Concerts bis auf einige Unglücksfälle gut gelang, dahingegen fanden wir die Ausführung der das Concert schliessenden dritten Ouvertüre (C-dur) zu »Leonore« von Beethoven den Absichten des Componisten durchaus nicht entsprechend, dieselbe wurde nicht gut gespielt, ohne Weihe, die meisten Tempi waren verfehlt; wir hoffen, der am Schlusse gespendete Beifall galt dem Abend überhaupt, nicht der Wiedergabe dieser empfindungsreichen Ouvertüre.

---

* Der »Augsb. Allg. Ztg.« berichtet man aus **Stuttgart** von einer Erfindung auf dem Gebiete der Pianoforte-Fabrication. Jeder Organist, jeder Chordirigent, jeder Clavierspieler weiss, wie oft er in die Lage kommt, die Begleitung eines Gesangstückes, je nach dem Stimmumfange der Sänger bald in einer tieferen, bald in einer höheren Tonlage, spielen zu sollen, als dieselbe in seinen Noten geschrieben steht. Aber nicht jeder Clavier- und Orgelspieler ist so geschickt, einen Tonsatz leichtweg auch nur um einen halben oder einen ganzen Ton niedriger oder höher zu spielen, d. h. denselben zu supponiren oder zu transponiren, obgleich diese Kunst ein jeder lernen sollte, der sich ein tieferes Studium der Theorie der Musik zur Aufgabe macht. Zwar ist es keine allzu schwere Aufgabe, einen Choral oder sonst einen langsam geführten Gesang in einer andern als der vorgeschriebenen Tonart zu begleiten; soll aber ein rasches Tempo eingeschlagen werden, oder ist die Begleitung ziemlich complicirt und enthält sie namentlich kühne Ausweichungen und Uebergänge, so erfordert eine geläufige und dabei fehlerlose Transposition sehr bedeütende Kenntniss, Uebung und Gewandtheit, und selten wird es dabei selbst beim besten Musiker ganz ohne Verstösse und Auslassungen abgehen, wenn er ein solches Tonstück in einem von dem Notensatz verschiedenen Ton vom Blatt spielen soll. Dieser Schwierigkeit auf mechanischem Weg abzuhelfen, hat schon manche Fabrikanten von Clavierinstrumenten und Orgeln zu Versuchen veranlasst — heute ist dieselbe als vollständig gelöst zu betrachten. Herrn Hermann Wagner, Carl Blädel's Nachfolger, Pianoforte-Fabrikant hier, ist es gelungen an seinen mit Gussrahmen versehenen Pianinos, deren Saitenlage durch Spreizen unterbrochen ist, eine Einrichtung zu treffen, durch welche es ermöglicht ist, ein und dasselbe Musikstück ohne die Kunst des Transponirens und Supponirens in sieben verschiedenen Tonhöhen zu spielen, indem man das Tastenwerk um drei halbe Töne sowohl aufwärts als abwärts verschieben kann; Herr Wagner hat sich seine Erfindung, die nach unserem Dafürhalten nichts zu wünschen übrig lässt, bereits patentiren lassen. Die ebenso einfache als sinnreiche Einrichtung ist ungefähr folgende: Neben der Tastatur im Discant ist ein elegantes Uhrtäfelchen angebracht, dessen Zeiger man mittelst eines viereckigen Schlüssels nach links oder rechts drehen und so auf sieben verschiedene halbe Töne einstellen kann. Das Tastenbrett hat nämlich eine gezahnte Metallstange zum Fortsatz, die in das Messingrad eingreift, welches auf der Axe der Uhr sitzt. Ehe aber diese Verschiebung vorgenommen werden kann, muss das Hammerwerk gehoben werden, damit die Tastenenden frei und ohne die Gefahr durch Reibung Schaden anzurichten hin- und hergehen können. Zu diesem Behufe hat der Uhrschlüssel unter dem viereckigen Theil, der die Uhr dreht, noch einen dünnen cylindrischen Fortsatz, der, ehe der eigentliche Schlüssel in die Uhraxe einrückt, auf einen Hebel drückt, der das Hammerwerk in die Höhe hebt und in der Höhe hält, bis die Drehung gemacht und der Schlüssel wieder abgezogen ist. Das Ganze muss selbstverständlich mit grösster Genauigkeit ausgearbeitet sein, und namentlich müssen die hinteren Tastenenden bei jeder Verrückung wieder aufs schärfste auf die Hebel der Hämmer einpassen. Durch diese Erfindung sind unsere Musikverleger auch der Mühe enthoben, ein und dasselbe Lied in mehr als einer Ausgabe — für Sopran und Alt oder für Tenor und Baryton — erscheinen zu lassen, indem ein Auf- und Abgehen um je drei halbe Töne die verschiedenen Stimmsätze in den meisten Fällen einschliesst. (Diese Neuerung erweckt viele Bedenken und scheint zunächst einer eingehenden Prüfung bedürftig.)

Digitized by Google

ANZEIGER.

[85] **Musikdirector-Gesuch.**

Der neu gegründete Instrumental-Verein in **Pforzheim** (Baden) sucht einen solchen zu engagiren, der die gehörige Energie und die Fähigkeit besitzt, denselben vorwärts und empor zu bringen. Offerten mit Zeugnissen, Angabe des bisherigen Wirkens und Gehaltsansprüchen wolle man sub *J. V.* franco richten an die Herren **Haasenstein & Vogler in Pforzheim.** (H 71347)

[86] **Das k. bayer. 4. Jäger-Bataillon zu Landshut (Niederbayern)** sucht

mehrere tüchtige Musiker,

darunter ***1 Hoch C-Trompeter, 1 Flügelhornisten, 1 ersten F-Trompeter*** und ***1 Althornisten*** gegen sehr gute Zulage, bei sehr gutem Nebenverdienst.

Auch werden junge Musiker angenommen. Der Eintritt kann sofort oder bis längstens 1. October geschehen. Anmeldungen an die Musikintendanz obigen Bataillons. (M. 2808)

[87] Im Verlage von **C. F. W. Siegel's** Musikhandlung (R. Linnemann) in Leipzig sind erschienen:

36 Lieder von **Franz Schubert,**
eingerichtet
für Sopran, Alt, Tenor und Bass
von
G. W. Teschner.

Acht Hefte in Partitur und Stimmen à M. 2. 50.

[88] Im Verlage von **Robert Oppenheim** in Berlin ist erschienen und kann durch alle Buch- und Musikalienhandlungen bezogen werden:

Otto Tiersch, Elementarbuch der musikalischen Harmonie und Modulationslehre. Zum unterrichtlichen Gebrauche in Musik-Instituten, Seminaren u. s. w. und zur Aufklärung für jeden Gebildeten, gegründet auf des Verf. »Harmoniesystem«. gr. 8. Preis M. 3.

Auszüge aus den Urtheilen der Presse:

»Für seine Kürze (11 Bogen) leistet das Buch viel: es enthält Alles, was ex- und implicite der Titel, und demnächst die Vorrede, verspricht. Es ist nicht nur ein gutes Buch, sondern ein nothwendiges;« »man kann es loben, wie man es empfehlen muss. Es erfüllt in der That eine Aufgabe unserer Zeit.« »Dieses Elementarbuch wird daher in seinen Grundsätzen vor Allem von dauernder Gültigkeit sein; seine Durchführung in ihrer wissenschaftlichen Consequenz ein Muster für jeden Nachahmer oder Erweiterer in Zukunft bleiben dürfen.« »An Stelle einer mühseligen Mnemotechnik ist lebendige Verstandesübung in Erfassung einer stricten Causalität getreten.« »Die Nothwendigkeit dieses Werkes überwiegt noch den Werth seiner Güte; und ich verzichte auf eine eingehendere Darlegung seiner löblichen Einzelnheiten, indem ich immer nur wieder betonen kann, wie heilsam sein endliches Erscheinen ist.«

(v. Wolzogen im Musikalischen Wochenblatt.)

Dieses Buch zeichnet sich im allgemeinen durch ein scharfes selbstständiges Denken aus, ausserdem noch besonders durch die gründliche Behandlung des physikalischen Theiles, nach den (in unsern Musiklehrbüchern noch so wenig berücksichtigten) Werken von Helmholtz und Hauptmann. Aus sehr einfachen Principien entwickeln sich Lehrsätze und Regeln in so consequenter Weise, dass das Gedächtniss des Lernenden weit weniger belastet wird als durch die meisten gebräuchlichen Lehrbücher.

(Ed. Hanslick in der Neuen freien Presse.)

Das Werk zeugt von lobenswerther Sachkenntniss und bewältigt den Stoff in einer wissenschaftlich anziehenden, zugleich aber auch populären und verständlichen Weise.

(A. Hahn, Direktor der Musikschule in Königsberg i. Pr., in der Ostpreuss. Zeitung.)

Für den doppelten Zweck, der den Verf. bei Abfassung des Werkchen geleitet: dem Schüler einen Leitfaden, dem Musikfreunde Aufschluss über die wichtigsten Fragen zu bieten, ist dasselbe gewiss recht geeignet.

(A. Brede, Musiklehrer in Cassel, in der Hessischen Morgenzeitung.)

Es sei das Buch, welches in sauberer Ausstattung zahlreiche angemessene Notenbeispiele enthält, besonders angehenden Kunstschülern recht warm empfohlen.

(Dr. Boettcher in Posen, in der Ostdeutschen Zeitung.)

[89] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Beethoven, L. van, Op. 40. **Romanze** f. die Violine mit Begl. des Orch. Arr. f. das Pfte. zu 4 Hdn. von Friedr. Hermann. M. 1.
—— Op. 50. **Romanze** f. die Violine mit Begl. des Orch. Arrang. f. das Pfte. zu 4 Händen von Friedr. Hermann. M. 1. 25.
—— **Symphonien.** Arrang. für 2 Pfte. zu 8 Händen. Erster Band. Nr. 1—5 Pianoforte I. u. II. Roth cart. n. M. 18.
Förster, A., Op. 24. **Zur Aufmunterung für Schüler.** 24 melodische Uebungsstücke zum Vorspielen in allen Tonarten f. das Pfte. zu 4 Hdn. 3 Hefte. Blau cart. n. à M. 2. 50.
Haydn, Jos., Sonaten für Pfte. u. Violine. Für Pfte. u. Vcell. übertragen von Friedr. Grützmacher.
Nr. 3. Esdur. M. 2.
Henschel, G., Op. 24. **Thüringer Waldblumen.** (Zweite Folge.) Lieder im Volkston mit Begl. des Pfte. M. 2.
Köhler, H., Op. 156. **Trois Duos** pour deux Violons très faciles et instructifs. Préludes p. le premier Violon. Nouv. Edit. M. 2. 25.
Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begl. des Pfte. Dritte Reihe.
Nr. 211. **Cavallo, J. B.,** Tanzlied der Landsknechte aus Op. 18. Nr. 2. M. —. 50.
Nr. 212. —— Abschied, aus Op. 19. M. —. 50.
Liszt, F., Consolations pour le Piano. Transcrites pour Orgue — Melodium (Harmonium) per J. Skiwa. M. 2. 75.
—— **Isolden's Liebestod.** Schluss-Scene aus Richard Wagner's »Tristan und Isolde« für das Pfte. bearbeitet. Ausgabe f. das Pfte. zu 4 Händen von Albert Heintz. M. 1. 75.
Mayer, Charles, Op. 210. **Fleurs d'Automne.** 10 Morceaux élégantes pour le Piano. Nr. 4 apart pour Harmonium et Piano arrang. par Josef Soyka. M. 1.
Mendelssohn's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Jul. Rietz.
(Nr. 8.) Op. 26. **Ouverture** zur Fingalshöhle (Hebriden) in Hmoll. Partitur. n. M. 2. 10.
(Nr. 8.) **Dieselbe.** Stimmen. n. M. 3. 60.
—— **Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Nummer-Ausgabe.
Nr. 1—5. 7. 9—24. à n. M. —. 30.
Nr. 6 und 8. à n. M. —. 45.
—— **Quartette** f. 2 Violinen, Viola u. Vcell. Arr. f. das Pfte. zu 4 Hdn. Op. 12. Erstes Quartett. Esdur. M. 3. 75.
—— **Ouverturen** für Orch. Arr. für das Pfte. zu 4 Händen mit Begl. von Violine u. Vcell. von Carl Burchard. Op. 21. Sommernachtstraum. M. 3. 75.
—— Op. 40. **Zweites Concert** für das Pfte. mit Begl. des Orch. Mit Quintettbegleitung, 2 Violinen, Viola, Cello u. Bass. (Basso ad libitum.) Von Paul Graf Waldersee. M. 8.
—— **Orgel-Werke.** (Op. 37 und 65.) Für das Pfte. zu 4 Händen eingerichtet. Roth cart. M. 6.
—— **Pianoforte-Werke.** Erster und Zweiter Band. gr. 8. Roth cart. n. à M. 4.
Mozart, W. A., Andante aus dem Quintett f. Horn, Violine, 2 Bratschen u. Bass. Arr. für Horn, Violine oder Vcell. u. Pfte. von E. Naumann.
Für Horn und Pianoforte. M. —. 75.
Für Violine und Pianoforte. M. —. 75.
Für Violoncell und Pianoforte. M. —. 75.
Palestrina, J. P., Motetten in Partitur gesetzt und redigirt von Theodor de Witt. Vierter Band. Fünfstimmige Motetten. Redigirt und herausgegeben von Franz Espagne. M. 15.
Rensburg, J. E., Op. 1. **Recitativ, Adagio** und **Allegro moderato** in Form eines Concertstückes für Vcell. mit Begl. des Orchesters. Ausgabe für Violoncell und Pianoforte. M. 4. 25.
Wilhelm, Carl, 4 Etuden für das Pfte. M. 1. 75.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. April 1875. **Nr. 17.** X. Jahrgang.

Ueber Kunstbildung auf Universitäten.

(Fortsetzung.)

Als weiteren Nutzen hat man der Kunstwissenschaft, und namentlich einer echten Kritik, ganz besonders noch nachgerühmt, dass sie die erschlaffte Production befruchte und gleichsam eine neue Epoche der schaffenden Kunst einleite. Ein hoher Gewinn allerdings, und ohne Zweifel derjenige, welcher der Wissenschaft die allgemeinste Werthschätzung eintragen müsste. Wenn sich ein solcher Erfolg nur mit irgend welcher Sicherheit begründen liesse! Man kann sich allerdings auf zwei grosse Beispiele berufen. Der Renaissance gingen gelehrte Bestrebungen voraus und zur Seite, ohne welche sie nicht möglich gewesen wäre. Noch lehrreicher ist das andere Beispiel. Im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts stand die Kunst so gänzlich unter der Botmässigkeit der kunstkritischen Wissenschaft, dass sie von derselben die Grundsätze ihres Gestaltens empfing und durch das kritische Bad im Anschauen der vorgehaltenen Muster der Vergangenheit eine völlige Verjüngung erlebte. Namen wie Winckelmann Lessing Reynolds Percy u. A. werden dieses für immer beweisen. Die gesammte moderne Kunst hat eine derartige Wissenschaft zur Grundlage. Selbst die Musik vermochte sich ihren Einflüssen nicht zu entziehen, obwohl bei ihr das Object, nämlich das vorgeführte und als mustergültig erwiesene alte Kunstwerk, nicht vorhanden war; sie hat trotzdem die Renaissance mitgemacht, wodurch Oper und Oratorium gewonnen wurden, und die späteren kritischen Lehren in Gluck's Dramatik und anderen musikalischen Disciplinen zu verwerthen gesucht.

Solchen Thatsachen gegenüber kann es fast als eine Verkleinerung der Macht der Wissenschaft erscheinen, dass diese Seite ihrer Wirksamkeit hier nur nebenbei und etwas zweifelnd zur Sprache gebracht wird. Aber eine unbefangene Untersuchung, welche mehr sein will als blosse apologetische Standrede und etwaige Ansprüche lediglich auf Gründen zu bauen sucht, die sich als dauerhaft erweisen, darf nicht anders verfahren. Den angeführten Beispielen lässt sich ein gleich gewichtiges entgegen setzen, das der Alexandriner. In ihren Akademien kamen die alten grossen Dichter durch eine wahre Wissenschaft zu vollem Rechte, der Text wurde festgestellt und das Verständniss des künstlerischen Gehaltes in die weitesten Kreise getragen. Auch auf die Production wirkten sie durchgreifend, so dass der Strom der Neudichtung fast ohne Ausnahme wieder in dem alten Bette floss; die hervorragendsten Häupter jener Schule, Aristarch an der Spitze, dichteten Epopöen wie ihr Abgott Homer. Durch alles dieses wurde die Kunstbildung in das Leben jener Zeit so eng verwebt, wie wir es seither noch nicht wieder gesehen haben. Aber ein neues poetisches Zeitalter kam nicht. Das Ideal war da und stand hoch aufgerichtet vor Aller Augen; die übrigen Elemente zur Kunstgestaltung fehlten jener Zeit, eben diejenigen Elemente, welche man die ursprünglichen nennen kann, da sie theils in noch unbewusst schlummernden Kräften theils in äusseren Lebenseinrichtungen der Menschen gelegen sind und in ihrer Ausprägung Kunst mit Natur verbinden. Für die Herbeischaffung solcher elementaren Mittel ist die Wissenschaft untauglich, denn dieses betrifft die ersten vorkünstlerischen Grundlagen, die Wissenschaft aber ist die letzte, die spätest reifende Frucht am Baume der Kunst; sie streut Samen aus, vermag aber nicht den Boden zu erzeugen, welcher zum Gedeihen desselben erforderlich ist. Dieser Boden muss vorhanden sein; wo er fehlt, kann durch Wissenschaft die überkommene Kunst erhalten und zur Bildung und Veredlung der Menschen verwerthet werden, aber Neubildungen von gleichem Range sind dann unmöglich.

Hieraus ist das Sachverhältniss ganz klar zu ersehen. Es lässt sich mit voller Sicherheit behaupten, dass die Wissenschaft stets die Production auf die eine oder andere Weise anregen, nicht aber, dass sie damit immer neue grosse Perioden der Kunstschöpfung einweihen werde. Denn es kann auch das Gegentheil statthaben: eine gereifte Kunsterkenntniss wird unter Umständen das künstlerische Schaffen ebenso sehr dämpfen als anfeuern — dämpfen in Zeiten der Ueberproduction, wo die Leichtigkeit der Erzeugung gross, das vorhandene Capital wirklicher Kräfte aber unzureichend ist. Diesen Einfluss der Wissenschaft verspüren diejenigen Halbkünstler sehr bald, welche mit ihren Erzeugnissen den Markt bedecken, daher scheuen sie dieselbe wie die Eule den Tag. Die Musik ist auch darin eine herrliche Kunst, dass sie uns stets die schönsten Beispiele bietet, denn die prompte Abwehr alles dessen, was nur annähernd wie Wissenschaft aussieht, seitens unserer im gewohnten Gange erwachsenen Tagescomponisten findet in keiner Kunst ihres gleichen. Unter derartigen Verhältnissen wirkt die Kunstwissenschaft wie die gereifte Erfahrung des Mannesalters, welche manchen Bau wieder zerstört oder unausgeführt lässt, von dessen Errichtung eine unklare Jugend träumte, und es kann kein Zweifel sein, dass sie in dieser Hinsicht eine ebenso heilsame Kraft bewährt, wie in

Digitized by Google

der andern, wo sie die Production direct inspirirt. Auf beiden Wegen fördert sie die Kunst in ihrer Macht und Reinheit.

9.

Wenn es sich um die weitgreifende Frage handelt, wie die Lehre von der Kunst in einem staatlich geordneten und gepflegten Unterrichtswesen zur Geltung kommen müsse, so ist es vor allem wichtig, dass über die Art und die Grenzen der Leistungsfähigkeit dieser Wissenschaft keine Täuschungen verbreitet und keine grundlose Erwartungen erregt werden. Der Staat hat ein dringendes Interesse, alle vorhandenen Kräfte wach zu rufen und geläutert zur höchsten Entfaltung zu bringen; aber man fördert dasselbe nicht in rechter Weise, wenn als Lohn für die staatlich gewährten Mittel äussere Erfolge verheissen werden, die im besten Falle niemals vorher zu bestimmen sind. Solche Verheissungen sind in dem Gebiete der Kunstwissenschaft und Kunstübung gleichsam stereotyp geworden, fast in jeder Petition werden die staatlichen Autoritäten mit der beliebten Wendung apostrophirt: Errichtet Lehrstühle der Wissenschaft, Akademien der Kunstübung, Schulen für Tonkunst, Opernschulen, Theaterschulen, dann wird eine neue Epoche der productiven Kunst anheben, grosse Kunstwerke werden entstehen, ein nationaler Kunststil wird sich bilden! Die letztere Verheissung namentlich ist es, welche bei heutiger Lage der Völker selten ihre Wirkung verfehlt. Die Nationen ringen zur Zeit in heissen Kämpfen um ihre Selbständigkeit, wie sollten sie nicht alles ergreifen, was sie zu stärken, zu festigen verspricht! besonders die Deutschen, welche in der inneren Durchbildung noch so weit vom Ziele sind! Eine solche nationale Einigung in der Kunst dürfen wir auch zu erreichen hoffen, aber nicht auf engen unmöglichen Wegen.

Wirklich glauben wir, dass es die letzte, die reifste Frucht der kunstwissenschaftlichen Arbeit sein wird, diejenige Einheit der künstlerischen Gedanken und Formen zu bewirken, welche unserm Volke zur Zeit noch fehlt, aber dringend noth thut, weil eine grosse Nation ohne das innere Band eines nationalen Kunststils, d. h. wirklicher Kunstgemeinschaft, auf die Dauer nicht bestehen kann. Und diese Einheit herbeizuführen, sollte zunächst mehr die Aufgabe der lehrenden Wissenschaft, als die der lebendigen Kunstübung sein? Solches ist unsere Meinung. Man muss sich nur klar machen, was in unserm Zeitalter unter nationaler Kunst zu verstehen ist und auf welchen Wegen sie erreicht werden kann.

(Fortsetzung folgt.)

Pariser Opern-Zustände am Schlusse des Jahres 1874.

(Nach Lagenevais.)

Das Théâtre populaire. Die Parias. Ambr. Thomas' Opern. Die Liebschaften des Teufels. Mme. Fursch-Madier. Das Théâtre italien. Mireille. Mme. Carvalho. Das neue Opernhaus. Programm der Eröffnungs-Feierlichkeit. Allgemeine Betrachtung.

(Schluss.)

Die komische Oper beharrt auf ihrem System, das sie immer weiter verfolgt, selbst mit Gefährdung ihrer Existenz. Sie schadet, ja sie ruinirt sich, sie weiss es und lässt doch nicht ab, des hehren Ruhmes einer Idee wegen dem tausendfachen Tode zu trotzen. Man mag davon halten, was man will, so ist das doch Heroismus von der schönsten Sorte; der Mann von Geist, der allem gegenüber uns ein so edles Beispiel von Ausdauer und Hartnäckigkeit zeigt, verdient selbst die Bewunderung derjenigen, welche darauf verzichten, das Theater zu frequentiren. Nur Schade, dass die Zahl dieser Dissidenten von Tag zu Tag wächst, und dass bezweifelt werden muss, ob die Reprise der »Mireille« deren viele zurückbringt.

Wie viele Leute haben uns noch nicht verziehen, dass wir die Partitur des »Faust« ein falsches Meisterwerk genannt haben! Was ist denn nun eine Idylle wie »Mireillle«, wo alles natürliche Gefühl mangelt, anders als eine falsche Idylle? Von erfinderischem Talente, umsichtig, klug, vervollkommnungssüchtig bis zum Excess, besitzt Herr Gounod überdies die unserer Zeit eigenthümliche specielle Virtuosität, welche darin besteht, durch eine absichtliche Anstrengung des Verstandes die unbewusste und göttliche Eigenschaft zu ersetzen, welche unsere Ahnen Inspiration nannten. Als Spanarelle das Herz auf die rechte Seite setzte, liess er es doch wenigstens noch in der Brust: unsere Künstler machen es besser, sie verlegen es in den Kopf, und die aus diesem Verfahren sich ergebenden Vortheile sind unberechenbar. »Dieser Teufelskerl »Sardou ist alles zu leisten im Stande, selbst das Erhabene« sagte uns während eines Zwischenactes von »La Haine« einer der geistreichsten Lieferanten unserer kleinen Bühnen. Fordern wir etwas Pathetisches, etwas Religiöses, etwas Pastorales, sie geben es uns nach Wunsch; sie sind zärtlich, verliebt, leidenschaftlich und erhaben, ohne dass es ihnen eine Aufregung kostet, und ohne dass sich ein Gott oder Dämon darein mischt, blos durch die Anwendung technischer wunderbar versteckter Hülfsmittel. In dieser Arbeit der Anwendung ragt Herr Gounod hervor; er hält alle Stile in seiner Hand; allein die Fähigkeit, Luftbilder heraufzubeschwören, spielt ihm auch oft schlimme Streiche; der von ihm angeschlagene Ton erweckt in uns die Sehnsucht nach einem abwesenden Ideale, das er uns durch keine Täuschung zu ersetzen vermag. Nehmen wir diese oder jene Person oder Situation von »Mireille«, so passirt es uns fast immer, dass wir an jemanden andern als an den Autor selbst erinnert werden. In Gegenwart des Mörders des Currias und während seines unendlichen Monologes träumen wir vom »Freischütz« und von Weber, der zudem in der phantastischen Scene der Nacht von St. Médard am Ufer des Rhone durch seine Abwesenheit glänzt. Kommt dann das Gemälde von la Crau, so dünkt es uns, dass, wenn Félicien David auf seinem Kameel vorüberzöge, die dumpfe Wüste vielleicht weniger langweilig wäre, und an der Wanderung nach der Marien-Kapelle Theil zu nehmen, werden wir uns klüglich hüten, indem wir uns versprechen, morgen wiederzukommen und das Finale der »Wallfahrt nach Ploërmel« über den nämlichen Gegenstand zu hören. Diese Partitur ist ein Weihnachtsbaum; als niedliche einzelne Stücke hängen Schnitzel von Goldpapier, blaue und rothe Kerzchen, kleine Zuckerbrode an den Zweigen. In einem Salon wird uns »Magdali«, die Romanze von Mireille, grosses Vergnügen machen; aber hüten wir uns, jemals mehr als blos eine Auslese zu verlangen. Bei der Aufführung und im Ganzen gesehen ist die Sache nicht recht erträglich.

Wozu ist denn die Erfahrung da? Wir haben hier ein Werk, das vor 10 Jahren durchgefallen ist und dem man nun durch grosse Anstrengungen der Inscenirung und vertheidigende Publicationen aufhelfen zu können glaubte. Diese Prätention liesse sich entschuldigen, wenn bei dem früheren Durchfallen Kabale oder schlechte Leitung des Publikums im Spiele gewesen wären; allein nichts davon! Das Publikum, zur Genüge

Digitized by Google

aufgeklärt, hatte sich sehr gutmüthig gezeigt, und nur anfänglich durch Zeichen von Abgespanntheit und dann durch sein Wegbleiben protestirt. Was die Kritik anbelangt, so erklärte sie das Werk für mittelmässig, spendete aber einzelnen Details Beifall, welche sich nun überlebt haben. Was soll also diese Wiederaufnahme bedeuten und gegen wen ist sie gerichtet? Ist es ein Trotzen gegen die öffentliche Meinung oder ein eigensinniger Streich des Directors? Vielleicht zugleich das eine und das andere; auf alle Fälle war dieses Unternehmen im Augenblicke der Krisis, den die Bühne durchkämpft, ein sehr gewagtes. Sprechen wir von Mme. Carvalho, von der poetischen Mme. Carvalho, wie ihre Freunde sie beharrlich bezeichnen, ohne zu beachten, dass diese Künstlerin eine der interessantesten musikalischen Persönlichkeiten darstellen kann, während dagegen ihre Physiognomie, ihre Gesten, ihre Sprache, wenn sie nicht singt, ihre Charakteristik, wie es die Deutschen nennen, höchst bürgerlich sind. Dass sie als Margarethe, Julie, Mireille Erfolge gehabt hat, ist gegenüber so vielen anderen besiegten Schwierigkeiten ein um so grösseres Verdienst der Sängerin. Loben wir ihre unvergleichliche Phrase, ihr höchst kunstvolles *mezza voce* im Schwalbenliede, geben wir zu, dass das gefallen und die gläubigen Seelen zu der Täuschung bringen kann, als ob ihre Stimme zehn Jahre jünger geworden wäre, aber schweigen wir von dem Reste und lassen wir die Poesie bei Seite. Mme. Carvalho hat besser als irgend Jemand die Opern ihres Lieblings-Musikers gesungen; sie war zwar keine wahre Julie oder Margarethe, aber doch die Julie und Margarethe des Herrn Gounod, ohne etwas anderes zu ahnen oder zu fordern von diesen angenehmen Reductionen zweier unsterblicher Gestalten. Was aber ihren Einfluss im Allgemeinen anbelangt, so ist derselbe nicht genug zu beklagen. Sie hat das Schicksal der Bühne geopfert. Als ungewandte Schauspielerin, ungeeignet insbesondere für den Dialog hat sie zur absoluten Herrschaft jener pseudolyrischen Gattung hingedrängt, deren schöne Wirkungen wir jetzt sehen, die den jungen Componisten nichts hilft, keine neue Rolle schafft und durch die ewigen Wiederholungen jede Bewegung ausschliesst. So glänzen und vergehen die Sterne; wir wissen nicht, welche Geschicke der reizenden Bühne beschieden sind, die einst die komische Oper eines Boieldieu, Herold, Auber und Grisar gewesen ist; aber damit sie aus dem beklagenswerthen Zustande, in dem sie sich jetzt befindet, sich wieder erhebe, wird ein Erfolg allein nicht genügen; ein Systemwechsel, eine völlige Wiedergeburt ist es, was die Situation gebietet.

Paris kennt heute bereits das Innere des neuen Opernhauses und zu dem Gebäude, obgleich nur halb geöffnet, ist schon einer solchen Menge von Leuten der Eintritt gestattet worden, dass die Wunder, die es umschliesst, aufgehört haben, ein Geheimniss zu sein. Das Blendende erfasst uns bei dem ersten Schritte und lässt uns nicht mehr los: eine Riesentreppe mit schwindelnden Perspectiven, Stufen, auf denen man die Gestalten eines Tizian, Paul Veronese, Van Dyck und Rubens wandeln sehen möchte und die das Gewimmel unserer schwarzen Fräcke entwürdigt; überall Marmor, Onyx, Jaspis, Gold und Mosaik: es ist der Tempel der Göttin Million! Man gewahrt, dass der Baumeister mit vollen Händen zugegriffen hat und stets aus dem Sacke der unerschöpflichen Hülfsquellen nehmend, berauscht, bethört von der Pracht und dem Glanze sich gesagt haben mag: »Geben wir nur lustig ohne zu rechnen, »ohne darnach zu sehen, das Geld für das Vergnügen aus. Je »theurer desto schöner!« Venedig war nach der Sage ein Traum des Oceans; dieses Opernhaus, ein Wunder der Verschwendung, eine Anhäufung von Schätzen, ein schwindelhaftes Kapharnaum ist der Traum eines Jahrhunderts, das den Glauben an das Ideal verloren hat und das nur noch an den Reichthum glaubt. Der Luxus überwältigt uns, ein erdrückender Luxus, keineswegs die Kunst, eine entmuthigende Steigerung, die von den Cafés auf den Boulevards, welche sich schon mit so viel Gold überladen haben, bis zu diesen Foyers und Kuppeln, den äussersten Grenzen des allgemeinen Triumphes des Materiellen, anwächst. Was wir hier sagen, geht nicht gegen den Baumeister; Herr Garnier ist ein Sohn seiner Zeit und zeigt es uns: kann man ihm das zum Vorwurfe machen? Die Dispositionen sind bewunderungswürdig: weite Ausgänge, ausgedehnte Räume für die Circulation; bei überfülltem Parterre leert sich in einem Augenblicke und ohne alles Gedränge der Saal. Die Logen sind vortrefflich, reichlich mit Salons versehen, selbst noch im dritten Stockwerke, man sieht überall gut; im übrigen ist es das genau wiederholte, mit Gold überladene Modell des alten Saales, mit Vorbühnen, die wie Reliquien-Kasten einer Kathedrale aussehen. Auf der Bühne überall Verbesserungen; breite Treppen für die Hinaufsteigenden und Herabkommenden, so dass die Strömungen sich nicht hindern. Niemals wurde für die Bewegung des Dienstes besser gesorgt: Figuranten und Figurantinnen können sich mit Leichtigkeit herumtummeln, wäre ihrer auch ein ganzes Heer, und die Elephanten des Königs von Siam, seien sie eine ganze Heerde, dürfen nur erscheinen, um eintreten zu können.

Was bis zur neuen Ordnung der Dinge noch ein Geheimniss bleibt, ist die Akustik; die Probe, welcher wir beigewohnt haben, gab hierüber einen nur sehr unvollständigen Aufschluss. Das Orchester klang hohl, die Ouvertüren zur »Stummen« und zum »Freischütz« schienen wie aus einem Brunnen heraufzukommen; es war dumpf, erstickt, obwohl keineswegs verworren, das Ohr, wenn auch die Stärke beeinträchtigt war, vernahm deutlich alle Nüancen, was darauf hinweist, dass das Uebel keineswegs unheilbar ist, und dass, wenn das Orchester um einen halben Meter erhöht und mit der ersten Reihe der Fauteuils auf dasselbe Niveau gebracht wird, die richtige Wirkung und die nöthige Stärke erzielt werden dürfte. Dagegen klingen die Stimmen gut, und bei der »Dolchweihe« hat Herr Gailhard diesfalls glänzend auch den leisesten Zweifel beseitigt. Nachdem die musikalische Sitzung zu Ende war, und wir nicht ohne innere Bewegung in den prachtvollen Hallen zum ersten Male öffentlich die stolzen Weisen eines Auber und Meyerbeer erklingen gehört hatten, verlegten wir uns darauf, den grossartigen Complex zu durchstreifen. Das Erstaunen steigert sich mit jedem Schritte und ebenso der Schwindel. In der That suchen die Augen eine Linie, wo sie ausruhen könnten, und doch finden sie nichts als sich verschlingende Labyrinthe: die Unmasse von Porphyr, Jaspis und Gold betäubt uns mit ihrem aufdringlichen Schimmer. Bunte Karyatiden, welche das Grabmal eines Pharao zu bewachen scheinen, fletschen an beiden Seiten die Zähne, dort unten springen Quellen, und als ob des Spectakels noch nicht genug wäre, so schlagen am Plafond sämmtliche allegorische Figuren des alten Olymp und alle Berühmtheiten mit den Flügeln und blasen bis zum Zerplatzen in ihre Trompeten. Mitten in diesem toll machenden Luxus träumt unser Geist von der Ruhe der erhabenen Kunst, von der Harmonie selbst in den Arabesken, wir rufen: Ictinus, Phidias, Jean Goujon, und das unversöhnliche Echo antwortet uns: Midas und Daedalus! Dieser Pomp und Glanz haben etwas Assyrisches und erinnern an das byzantinische Reich. Eines schönen Abends werden sich diese Kuppeln öffnen, um einen Regen von Rosen, Veilchen und Lilien hereindringen zu lassen, welche das ganze Publikum ersticken werden, und die Geschichte wird diese Thatsache später nicht unglaublich finden. Das ist nicht die Kunst eines freien Volkes, das ist im Stile Heliogabals; aber wie es ist, ist es gelungen.

Betrachten wir nun das Gebäude einfach vom Standpunkte seiner Bestimmung ausgehend, so scheint dabei die Musik, welche die Hauptsache sein sollte, erst in zweiter Reihe zu

Digitized by Google

stehen. Neben diesem scheinbaren Memphis-Tempel, in diesem colossalen Pandämonium von Treppen, Gallerien, Balconen, Foyers, Rauchzimmern und Spaziergängen verliert sich beinahe der Saal: er scheint fast vergessen, das Orchester liegt in der Tiefe einer Höhle, man muss sich bücken, um es zu sehen und das Ohr anstrengen, um es zu hören. Und zudem sind alle diese Schätze der Feuersgefahr ausgesetzt, dieses königliche Museum verspricht ein Raub der Flammen zu werden, die früher oder später jedes Theater verzehren: wie könnte man sich darüber täuschen? Ein Theater, wie es auch sei oder sein kann, bewegt sich immer zwischen der doppelten Gefahr der Feuersbrunst und des Bankerottes. Wollen wir auch absehen von der Schmach, welche die zweite dieser Geisseln dem olympischen Monumente anthun würde und die weniger zu befürchten ist, so bleibt doch der Brand! Muss man nicht zittern für diese Aufhäufung von Reichthümern, nachdem uns doch die Erfahrung lehrt, dass die Oper alle sechzig Jahre abbrennt. Man sage nicht: sie ist aus Stein und Eisen construirt. Auch der Stein brennt, das zeigen uns die Tuilerien, das Hôtel de ville und der Staatsrathspalast. Was das Eisen anbelangt, so hindert das nichts, wie wir am Théâtre lyrique sahen; wenn es auch nicht flammt, so wird es glühend und widersetzt sich dadurch dem Löschen — man frage nur die Löschmannschaft um ihre Meinung, und ob sie so über ein brennendes eisernes Dach hinlaufen kann, wie über rauchende Balken. Wenn wir sagen 50 Millionen, so wird die neue Oper schliesslich wohl so viel gekostet haben; alles musste von dem durch die Infiltrirung des Wassers unterminirten Boden aus neu geschaffen werden, weshalb auf einen Pfahlrost gebaut werden musste wie in Venedig und bei der Markus-Kirche, an deren Architektur auch diese enorme Anhäufung von Constructionen von aussen erinnert.

Jetzt, nachdem das Haus fertig ist, handelt es sich darum, es zu eröffnen und damit in anständiger Weise die Honneurs zu machen — *urbi et orbi*. Ein Mann hatte schon seit langer Zeit davon geträumt, bei den Eröffnungs-Feierlichkeiten den Vorsitz zu führen, nämlich Herrn Perrin. Seine langjährige Erfahrung, seine Verbindungen, sein Vermögen — alles bis auf seinen Namen erklärte, ja rechtfertigte vielleicht diesen Ehrgeiz. Die Nachwelt weiss, dass unter Ludwig XIV. ein Abbé Perrin der erste Director der grossen Oper gewesen ist. Warum sollte nicht sein Namensbruder durch die Kunst eines berühmten Momentes es ebenfalls dahin bringen, an die Geschichte des Hauses sich anzuklammern? Nun denn, wir erblicken hier eine Ironie des Schicksals und vielleicht auch seine Gerechtigkeit, dieser Ruhm fällt dem zu, der sich nicht darum bemüht hat, und weil die Billigkeit und der Rechtssinn es schliesslich erheischen, dass der, welcher die Arbeit gehabt hat, auch die Ehre habe. Als vor einigen Monaten sich das Gerücht verbreitete, dass die Eröffnung mit »Hamlet« von Herrn Thomas stattfinden würde, waren wir die ersten, welche sich gegen eine solche lächerliche und für die wahren Meister des Platzes beleidigende Prätension erhoben. Seit jener Zeit hat ein Umschwung in der öffentlichen Meinung stattgefunden, das ganze Publikum protestirte und zwar so ernstlich, dass man von dieser Unschicklichkeit abstand. Indessen wird sich doch das neue Programm nicht ohne Schwierigkeit feststellen lassen, und wenn wir auch so viel gewonnen haben, den »Hamlet« nicht sehen zu müssen, so dürften wir doch dabei einiges verlieren. Die Telegramme haben erklärt: ohne »Hamlet« auch keine Nilsson, die schöne Ophelia und die Partitur des Herrn Thomas scheinen auf Leben und Tod mit einander verbunden zu sein. Nichts billiger als das, und das Publikum, entzückt darüber, dass es nicht mit einer Langweile von fünf Stunden eine Schuld des speciellen Dankes der Sängerin bezahlen muss, wird nur um so mehr den frommen Cultus der Christine Nilsson für eine Rolle zu schätzen wissen, die ihr den einzigen Triumph eingetragen hat, dessen sie sich auf der französischen Bühne erfreute. Die Ouvertüre der »Stummen« und zwei Acte der »Jüdin« mit Mme. Krauss werden daher auf dem Zettel dieses grossen Abends glänzen, welchen das Ballet: »Die Quelle« abschliesst. Vielleicht würden wir dieser zerstückelten Aufführung die einfache Darstellung des nämlichen Werkes, aber als Ganzes und vollständig, vorgezogen haben; das wäre weniger malerisch, weniger gefällig, allein unserem Dafürhalten viel würdiger. Man hätte die »Hugenotten« wählen und sich um das Gerede nicht kümmern sollen; dem Grossfürsten Constantin war das Gefasel von Patriotismus unverständlich, und als man ihm die nachträglich in diese Angelegenheit hineingemischte Nationalitäts-Frage zu erläutern suchte, war er sehr erstaunt darüber, dass Meyerbeer bei uns nicht für einen Franzosen gelte. Ist er dies auch nicht, so sind doch seine Opern französisch, und an diesem Abende werden wohl oder übel, anwesend oder nicht, einem Jeden in Gedanken die »Hugenotten« vorschweben.

Uebrigens kann man zur Zeit nur Conjecturen über diese erste Vorstellung bilden, da man noch immer hofft, dass Mme. Nilsson ihrer üblen Laune entsagen werde; ist sie wohlberathen, so dürfte die berühmte Schwedin einsehen, dass Paris doch ein kleines Opfer werth, und dass, wenn sie auf ihrem Schmollen beharrt, das Unglück nicht gross ist. Alle Welt wird sich trösten bei dem Gedanken, dass die Nilsson bei der grossen Oper niemals mehr als eine einzige Rolle gesungen hat, und dass es sich doch im Ganzen nur um einige von ihrer Gnade zugestandene flüchtige Darstellungen handelte. Der Director der lyrischen Oper wird sich aber dies gesagt sein lassen und nun wissen, was es heisst, Einflüssen zu gehorchen, die ihm bisher nur Unannehmlichkeiten eingetragen haben. Ueberall erheben sich Complicationen; gegenüber den ungeheuern Kosten, die der Geschäftsbetrieb in dem neuen Hause nothwendig mit sich bringt und im Hinblick auf nicht vorherzusehende Zufälligkeiten könnten wohl die tüchtigsten Köpfe in Verwirrung gerathen. Lassen wir den Director den furchtbaren Schwierigkeiten, die auf ihn eindringen, getrost entgegentreten, geben wir seiner Administration sechs Monate Zeit, bevor wir mit ihm strenge Abrechnung halten. Für den Augenblick möge es uns genügen, ihn nicht zu entmuthigen, denn nach alledem ist es nicht seine Schuld, und man darf ihm nicht zürnen, wenn diese Bühne, um die er sich in ihrer Verlassenheit und Bedrängniss angenommen, und von der er sich auch nach dem Brande nicht losgesagt hat, heute das schönste Theater der Welt und zugleich das am grossartigsten zu verwaltende geworden ist.

L. v. St.

Viererlei Tonleitern.

Herr Alexander Kraus Sohn, Musiklehrer in Florenz, hat im Selbstverlag eine kurze Schrift in französischer Sprache erscheinen lassen, deren Titel lautet: »*Les quatre gammes de la tonalité moderne. Proposition*«. Nachdem er auseinandergesetzt hat, dass man in der Musik bisher gewöhnlich nur zwei Tonleitern, die Dur- und Molltonleiter angenommen, die letztere in doppelter Art: harmonisch und melodisch; nachdem er aber ferner der in neueren Lehrbüchern betonten »Moll-Dur-Tonart« Berechtigung zuerkannt hat, schlägt er vor, vier Tonleitern festzustellen, welche er wie folgt benennt:

1) Dur-Tonleiter, z. B. *c d e f g a h c*, und ebenso zurück.
2) Halb-Dur-Tonleiter, z. B. *c d e f g as h c*, desgl. oder *c b as* etc.

Digitized by Google

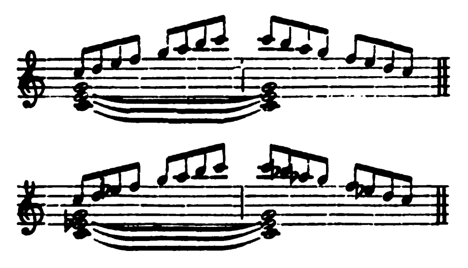
3) Moll-Tonleiter, z. B. *c d es f g as h c*, ebenso zurück.

4) Halb-Moll-Tonleiter, z. B. *c d es f g a h c*, absteigend: *c b as g* etc.

Der Ausdruck »Moll-Dur« gefällt nämlich dem Verfasser nicht, er findet denselben ebenso unpassend, als wenn man eine Farbe schwarz-weiss nennen würde. Andererseits glaubt er die sechste erhöhte Stufe in der richtigen Molltonart nicht für berechtigt halten zu dürfen. Auch Abraham Basevi's Benennung »*Mode moyen*« (ital. *modo medio*) für Moll-Dur genügt ihm nicht, und so schlägt er also vor, die Bezeichnung »halb« (»*demi*«) einzuführen. Dieser Vorschlag hätte etwas für sich, wenn es sich blos um Tonleitern handelte, wenn nicht die Tonleitern den Tonarten correlativ sein müssten. Nun schreibt aber Niemand ein Stück aus Halb-Dur oder Halb-Moll, sondern entweder aus Dur oder aus Moll, und jene Veränderungen der Stufen sind blos vorübergehender Art. So gewiss diese Veränderungen für die Harmonielehre und für die praktische Composition von Belang sind, so fragt es sich doch sehr, ob man dem Verlangen des Autors: jene viererlei Tonleitern unter jenen besonderen Namen von den Schülern spielen und einüben zu lassen, Berechtigung oder Nothwendigkeit zuerkennen kann. Das Tonleiterspiel dient doch wohl mehr der Egalisirung der Finger, der Ausgleichung in der Tonstärke, der Feststellung des Fingersatzes, der Unabhängigkeit desselben in beiden Händen, als einem eigentlich theoretischen Zwecke, welcher ohne Harmoniekenntnisse doch schwerlich erreicht werden kann. Auch wird den Schülern in jenen Absichten ohnehin schon so viel aufgebürdet (Tonleitern in Octaven, Terzen, Sexten, in Gegenbewegung, letztere wieder vom Einklang, von Terz und Sexte etc. ausgehend), dass eine noch weitere Vermehrung dieser überwiegend mechanischen Aufgaben sich kaum pädagogisch rechtfertigen liesse, wenigstens nicht auf der unteren Stufe, wo der Schüler ohnehin Mühe genug hat, alle Tonarten mit ihren Vorzeichnungen etc. zu behalten und in Tonleitern einzuüben.

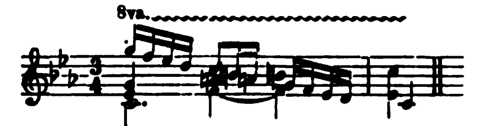
Was aber die Sache als theoretischen Gegenstand betrifft, so wird gegen die Benennungen des Verfassers wenig einzuwenden sein, und sein Vorschlag dürfte von Seite vieler Musiker Zustimmung finden.

Wir wollen noch bemerken, dass die in schnellerer Bewegung ausgeführte Tonleiter den tonischen Accord zur Grundlage hat, welcher allenfalls dabei ausgehalten gedacht werden kann:



Die üblichen »harmonischen« Alterationen der Moll- und Moll-Dur-Tonleiter ergeben sich erst, wie bereits in diesen Blättern (1870, Nr. 4) nachgewiesen wurde, aus einer Veränderung jener Grundlage, und es ist thöricht, wie die Franzosen thun, die Molltonleiter ohne diesen von der Harmonie her kommenden bestimmenden Einfluss in die sogenannte »harmonische« Form zu zwingen. Aber freilich werden die Franzosen, die ja fast alle deutsche Musik erst für ihren Geschmack zuzustutzen pflegen, wahrscheinlich auch den Schlusslauf der Mozart'schen Cmoll-Fantasie und Aehnliches in eine harmonische Tonleiter umwandeln und *as h* statt *a h* spielen!? —

Aber noch eine Frage an Herrn Kraus: Wo bleibt denn in seiner vierten Tonleiter abwärts das »Halb-Moll«? Warum sollte unter obwaltenden harmonischen Umständen nicht auch jene Halb-Moll-Tonleiter abwärts wie aufwärts vorkommen können?



Und in der zweiten Tonleiter schlägt er eine doppelte Spielart abwärts vor; wenn man Alles benennen will, müsste man auch für solche »Modi« Namen aufstellen; wo kämen wir aber hin mit diesem ängstlichen Specialisiren und Nominiren?

B.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für vierstimmigen Männerchor.

Joh. N. Cavallo, Op. 18. **Sieben Landsknechtslieder** des 16. Jahrhunderts unter Georg und Caspar von Frundsberg von Hoffmann von Fallersleben. Partitur und Stimmen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. V.-Nr. 13868. Preis M. 3,5.

—— Op. 21. **Sechs Kirmesslieder** von Hoffmann von Fallersleben. Partitur und Stimmen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. V.-Nr. 13905. Preis M. 2,5.

Hätte der Dichter diese gelungenen musikalischen Illustrationen seiner Lieder noch hören können, ich bin überzeugt, sie würden seinen vollen Beifall gefunden haben. Wie den meisten Lyrikern, so machte es auch ihm immer besondere Freude, wenn Lieder von ihm componirt und gut componirt waren. Da ich während der letzten zehn Lebensjahre des Dichters öfters Gelegenheit hatte, mit ihm zusammen sein zu können, so kann ich aus eigner Erfahrung bestätigen, dass man ihn durch Mittheilung von Compositionen seiner Lieder und besonders, wenn man sie ihm vorsang oder vorsingen liess, in die allerbeste Stimmung versetzen konnte, in der er nicht selten aus dem Stegreif dichtete, auch wohl selbst sang und daneben allerlei lustige Geschichten und Anekdoten zum Besten gab, in deren Erzählung er besonders excellirte. Er bat die Liedercomponisten um Zusendung oder doch Bezeichnung derjenigen seiner Lieder, die von ihnen componirt waren und legte ein Verzeichniss von ihnen an, das er bis zu seinem Tode gewissenhaft fortführte und das er zu veröffentlichen gedachte. War er auch nicht eigentlich musikalisch gebildet, so besass er doch viel Sinn für Musik, erfand selbst Melodien (im Volkston) zu seinen Liedern und wusste gute Musik von schlechter wohl zu unterscheiden. Doch wo komme ich hin? Ich erzähle von Hoffmann von Fallersleben und wollte mich über die Cavallo'schen Lieder aussprechen. Nun, da es steht, mag's stehen bleiben.*)

Also die Lieder von Cavallo. Ich kann sie nur loben. Sie sind fast durchweg gut und frisch erfunden und geben den

*) Schwerlich wird auch einer der Leser wünschen, dass diese interessanten Mittheilungen über den alten, allen Deutschen theuren Sänger unterdrückt werden möchten. Der Herr Verfasser wird uns hoffentlich das von Hoffmann angelegte Verzeichniss der Compositionen seiner Lieder bald mittheilen. *D. R.*

Digitized by Google

kräftigen, derb humoristischen Ton der Gedichte nicht nur treu wieder, sondern steigern ihn manchmal in gelungener Weise. Sie halten sich fern von trivialen Gängen, Wendungen und Phrasen, in denen die Verfertiger von Modewaaren für die Liedertafeln so Erstaunliches leisten, erscheinen deshalb aber keineswegs gekünstelt, im Gegentheil durchaus natürlich. Einer ehrlichen Musikantennatur thut es ordentlich wohl, wenn sie Liedertafelliedern begegnet, die mit musikalischer Noblesse frisch frank und frei dahin gesungen sind und einen gesunden Kern besitzen. Einige Declamationsfehler wären zu verzeichnen; ich decke sie aber in Anbetracht der sonstigen Vorzüge der Lieder mit dem Mantel christlicher Liebe zu. Sonst kann man mit der Declamation zufrieden sein. Der musikalische Satz der Lieder ist correct, die Form knapp und wohl abgerundet. Eine besondere Vorliebe scheint der Componist für das Unisono zu besitzen, das er sehr häufig anwendet, wie mir scheint, fast zu oft. Man kann nicht sagen, dass es irgendwo falsch angewandt sei, wird aber auch nicht behaupten können, dass es überall das einzig Richtige und durch nichts Anderes zu ersetzen gewesen wäre. Mag der Componist sich hüten, dass es nicht zur Manier bei ihm wird. Im Grunde ist es doch nur ein billiger Effect. Die Lieder stehen nicht alle auf gleicher Höhe musikalischer Erfindung, aber aussondern will ich deshalb nicht, weil ich kein einziges für misslungen halte. Und die Goldwaage möchte ich nicht anwenden. Charakteristisch in seiner Weise ist jedes Lied. Das zweite Landsknechtslied »Tanzlied« wurde, wie in der Partitur bemerkt ist, vom pfälzischen Sängerbund mit einem Ehrensolde bedacht, den es wohl verdient hat.

Die Ueberschriften der sieben Landsknechtslieder lauten: 1) Im Lager, 2) Tanzlied, 3) Im Anzug, 4) Bei der Belagerung, 5) Beim wälschen Weine, 6) Des Landsknechts Kirmesslied, 7) Schabab, d. h. »es ist zu Ende; ich bin Schabab geworden = es ist mit mir vorbei«. Aehnliche andere in den Liedern vorkommende Ausdrücke werden auf S. 2 der Partitur gleichfalls erklärt. Diese Lieder sind dem pfälzischen Sängerbund, die Kirmeslieder dem akademischen Gesangverein in München gewidmet. Ich empfehle sämmtliche Lieder, die auch den Vorzug nicht zu schwerer Ausführbarkeit und nicht zu grossen Tonumfangs besitzen, dem Bruder Studio wie dem »gestrengen Herrn« Philister. Beiden können sie Sorgen und Grillen vertreiben und beide werden vielleicht in dem selbstbewussten Gefühl, so hübsche Lieder schön gesungen zu haben, ein Glas extra leeren und, was mir nicht unwahrscheinlich ist, noch ein specielles dem Componisten und Dichter weihen.

Die Ausstattung ist schön. Druckfehler sind mir nicht aufgefallen. *E. H.*

Für vollen Chor.

H. E. Sechs, Sieben Lieder. Op. 7. Partitur und Stimmen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. V.-Nr. 13541. Preis Mk. 3,5.

Bei Liedern dieser Art ist die Kritik einigermaassen in Verlegenheit, was sie sagen soll. Sie sieht den guten Willen, das Streben nach dem Guten, sie hat nichts Regelwidriges bezüglich der ganzen musikalischen Factur zu moniren und kann doch nicht loben, wie sie möchte. Warum nicht? Weil es an Frische der Erfindung fehlt. Dazu scheint der Componist vorliegender Lieder mit Vorliebe Gedichte zu wählen, die einen melancholischen Ton anzuschlagen gestatten. Daher klingt's denn bei ihm auch so häufig in sich hinein, gedämpft, dunkel. Nr. 6 »Im Frühling« bot ihm Gelegenheit, aus sich herauszugehen; er setzt an, aber es will ihm nicht recht gelingen. Es fehlt den Liedern nicht an Poesie, aber das unmittelbar anregende, packende Element fehlt ihnen. Das Streben des Componisten ist, ich wiederhole es, ein gutes; durch das Gesagte soll er auch nicht etwa entmuthigt, sondern nur veranlasst werden, höhere Anforderungen an sich zu stellen und strenge Selbstkritik zu üben. Gelungen übrigens ist ihm das erste im Volkston gehaltene Lied »Die Seejungfrau am Oderhaff«, nächst diesem das letzte »Der Spinnerin Nachtlied«. Beide Lieder werden gern gesungen werden und sich Freunde erwerben. Sämmtliche Lieder sind nicht schwer auszuführen.

Ausstattung gut, wie nicht anders zu erwarten von der Verlagshandlung. *E. H.*

Zur Beethoven-Literatur.

Unter dem Titel: »Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. van Beethoven aus meiner Jugendzeit« hat Herr Dr. Gerhard von Breuning in Wien kürzlich (Wien 1874, Verlag von L. Rosner, 129 S. 8°.) eine kleine Schrift erscheinen lassen, welche alle Erinnerungen zusammenfasst, die der Autor, Sohn des mit Beethoven bekanntlich eng befreundeten Stephan von Breuning, nach und nach aufgezeichnet und endlich, aus Veranlassung des Bonner Jubelfestes 1871, zusammengestellt hatte. Je mehr die ohnehin kleine Zahl von Männern zusammenschmilzt, die Beethoven noch persönlich gekannt haben und zu ihm in irgend einer Beziehung standen, desto dankenswerther sind solche Aufzeichnungen; denn es ist immer etwas Anderes um Selbsterlebtes als um aus zweiter Hand Empfangenes; etwas Anderes um Thatsachen als um die Erzeugnisse und Zuthaten der Speculation und einer lebhaften Phantasie.

Dr. Gerhard von Breuning, der seinerseits im Jahre 1813 geboren ist, lernte Beethoven im Jahre 1825 kennen, als er auf einem Spaziergange mit seinen Eltern denselben auf dem Wiener Glacis begegnete. Es sind also nur stark zwei Jahre, in welchen er mit dem Meister in directe Berührung kam, aber freilich was für Jahre! Nicht zwar die productivsten des Meisters, aber seine letzten. Was sich in dieser Zeit mit Beethoven, der damals eben das Schwarzspanierhaus bezog, begeben hat, musste dem Knaben einen um so tieferen Eindruck machen, als er selbst eine herzliche Zuneigung und grosse Verehrung für den Meister empfand, und als seine Eltern ganz in der Nähe (im »Rothen Hause«) wohnten*), und daher in der Lage waren, Beethoven oft bei sich zu sehen und ihm in seinen eigenthümlichen und mitunter traurigen Lagen beizustehen. Ausser der hierauf beruhenden lebendigen Schilderung Beethoven's, seines Lebens und Treibens in jener Zeit, enthält das Buch noch Alles, was G. v. Breuning aus den Erzählungen seines Vaters über die eigene Familie und Beethoven's Verhältniss zu ihr in der Erinnerung aufbewahrt hat. Soviel über diese Dinge schon geschrieben worden ist, so gewinnt vorliegende Schrift doch unser besonderes Interesse dadurch, dass die vielen cursirenden, oft sehr vagen und romanhaften Mittheilungen über den Meister hier durch Thatsächliches richtig gestellt werden, und ist insofern im Augenblicke sehr erwünscht, als A. W. Thayer's Biographie noch lange nicht bei dieser letzten Epoche Beethoven's anzukommen Miene macht. Sie sei daher der Aufmerksamkeit aller Beethoven-Freunde warm empfohlen. *B.*

*) Beide Häuser sind auf dem der Schrift beigegebenen photographischen Bilde enthalten. Ausserdem bringt dieselbe noch ein bisher unveröffentlichtes Portrait Beethoven's vom Jahre 1802.


Digitized by Google

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Triest, 17. April.

E. B. Der 20. März war für alle Freunde guter Musik ein Tag von hoher Bedeutung; sollten doch Beethoven's Violin-Concert und Schumann's »Der Rose Pilgerfahrt« zum ersten Male, gelegentlich eines vom Schiller-Verein veranstalteten Concertes, zur Aufführung gelangen! In der That war der geräumige Saal der Gesellschaft bis in sein letztes Eckchen von Zuhörern besetzt, die gekommen waren, sich, aufmerksam lauschend, von so hochberühmten Werken begeistern zu lassen. Den Beginn des Concertes machte die Cherubini'sche Anacreon-Ouvertüre, auf welche Volkmann's Phantasie für Alt-Solo mit Orchester folgte. Im Beethoven'schen Concerte erfreute uns Herr Kapellmeister Heller durch schöne, warm empfundene Wiedergabe und wir gönnten ihm gern den stürmischen Beifall, sowie auch den Lorbeerkranz, mit welchem seine achtungswerthe Leistung belohnt wurde; beiläufig erwähnt wird aber das Erhalten dieser letzteren Auszeichnung bei uns bald einen sehr zweideutigen Werth bekommen, indem sich seit einiger Zeit fast jeder mediocre Musikant mit solch grünem Zeug »überraschen« lässt. Minder erfreuliche Resultate lieferte uns die Ausführung der Schumann'schen Cantate. Klarheit im orchestralen, sowie choralen Theil, eine gewisse Einseitigkeit in der Auffassung der Soli, wären wohl die ersten Bedingungen, von denen der Dirigent bei Aufführung solcher Compositionen ausgehen sollte; die blos principielle Vorführung derselben nützen der guten Sache im Ganzen genommen nichts, ein derartiges Werk muss ergreifen, sonst ist der Fiasco fertig. Herr Heller hätte, da er die ganz ungenügende Vorbereitung der Schumann'schen Cantate erkannt haben musste, die Ausführung lieber aufschieben sollen. Eine recht sympathische »Rose« war Frl. Eberhard aus Laibach, auch Frau Françes Schröder sang die Partien der Elfenkönigin und Marthe mit Verständniss.

Am 31. März hörten wir den früher am Hof-Opern-Theater zu Wien engagirten Baritonisten Dr. Kraus in einem Concerte, welches die Pianistin Fräul. C. Fröhlich veranstaltet hatte. Herrn Kraus kann man frischweg einen ausgezeichneten, nach allen Richtungen hin vollendeten Künstler nennen. Seine Stimme, kräftig und voll, entbehrt dennoch auch der weichsten Töne nicht, seine Auffassung ist in Allem und Jedem bedeutend, den Eindruck zurücklassend, dass das, was er singt, so und nicht anders sein müsse. Von den vorgetragenen Liedern wollen wir: »Mainacht« und »Von ewiger Liebe« aus Op. 43 von Brahms besonders hervorheben, wie denn Herr Kraus besonders in der Wiedergabe Brahms'scher Lieder excellirt. Diese Lieder gehören übrigens zum Allerschönsten, was uns die Nach-Schumann'sche Periode geboten hat. Auch ein von Herrn Kraus gesungenes Liedchen »Prinzesschen« von Hinrichs (einem Verwandten von Rob. Franz) möge in weiteren Kreisen bekannt werden. Die Concertgeberin Frl. Fröhlich spielte im Vereine mit den Herren Heller und Magrini Chopin's Trio. Die junge Dame ist für den Vortrag von Kammermusik-Werken noch zu stürmisch, zu wenig geklärt, recht gut aber, stellenweise sehr hübsch gelangen ihre Solo-Stücke von Bach, Schumann, Liszt u. A. — Am 6. April gab der Professor am Wiener Conservatorium Herr Zamara (Harfe) ein Concert, in welchem er sich auch bei uns als vortrefflichen Meister auf seinem Instrumente einführte. Schade, dass die Literatur für Harfe so blutwenig Gutes aufzuweisen hat, die Harfen-Künstler daher dadurch angewiesen sind, sich meist selbst Stücke zu »fabriciren« oder Claviersachen zu arrangiren. Nach der Qualität der meisten eigenen Erzeugnisse für Harfe wäre diese letztere Methode sehr oft zu empfehlen. Zamara's »Kroatenmarsch« wird übrigens unter seinen Händen zu einem Stück von colossalem Effect. In Zamara's Begleitung befanden sich noch Hr. Schmidtler (Bariton) und Herr Spitzer (Cello), Beide tüchtige Künstler, deren sämmtliche Leistungen reichen Beifall fanden.

---

* **Leipzig.** Durch das Ausscheiden des Herrn Heinrich Ernst aus dem Verbande der hiesigen Oper, der einem ehrenvollen Rufe nach Berlin Folge leistete, sind leider die Aufführungen von Schumann's Oper »Genoveva« vorläufig sistirt worden. Hoffentlich auf nicht zu lange Zeit. Das edle Werk erfreute sich hier eines nachhaltigen Erfolges, da in wenig Wochen neun Vorstellungen bei vollständig gefülltem Hause und unter stets reichem Beifall von Seiten des Publikums stattfanden.

* **Paris.** Den Concerten gewöhnlichen Schlages sind in der Charwoche ernstere Klänge vorhergegangen. Wir hatten schon mehrfach zu constatiren, dass der Geschmack für die ernsthafte Musik und für die Oratorien der grossen Meister bei einem Theile des hiesigen Publikums entschiedene Fortschritte macht. Auch diesmal hat sich die Bemerkung durch die Zahl und Zusammensetzung der Charwochen-Concerte bewahrheitet. Unter den in letzter Zeit zur Aufführung gekommenen Novitäten muss eine Cantate des jungen Massenet, welche den Titel »Eva« führt, mit besonderem Beifall hervorgehoben werden. Sie bildet ein würdiges Gegenstück zu der »Maria Magdalena« desselben Componisten, über welche wir vor einem Jahre zu berichten hatten. Wir würden nicht zögern, sie unbedingt über das letztere Werk zu stellen, wäre nicht der dritte Theil, welcher die Ausstossung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese darstellt, von niederem Werthe. Dagegen sind die beiden ersten Theile, die Erschaffung des Weibes und die Verführung der Eva, von bewundernswerther Frische und köstlich naiver Empfindung bei aller Meisterschaft in der harmonischen und instrumentalen Bearbeitung. Das Werk hat den wohlverdienten Beifall gefunden und würde wahrscheinlich noch stärker gezündet haben, wenn nicht die Ausführung der Solopartien zu wünschen gelassen hätte. Das Orchester und die Chöre leisteten unter Lamoureux' kräftiger Leitung sehr Gutes. — In der grossen Oper ist nach unsäglichen Mühen eine Wiederaufführung des »Hamlet« mit Madame Mirian-Carvalho als Ophelia ermöglicht worden. Die Künstlerin hat in dieser Rolle neben Faure gefallen; im Uebrigen bleiben die Leistungen der grossen Oper sehr mittelmässig.

* Ueber das in Kiel stattfindende sogenannte Schleswig-Holsteinische Musikfest lesen wir in den Hamb. Nachrichten, es sei jetzt endlich »bestimmt worden, dass die vom Herrn Musikdirector Stiehl in Eutin erfolgte Feststellung der Original-Partitur des »Samson« beibehalten und die Müller'sche Instrumentirung angenommen werden sollen.« Klingt überaus unverständlich. Weiter heisst es dort: »Wer die traurigen Musikzustände in Schleswig-Holstein einigermaassen zu beurtheilen vermag, der wird sich freuen, dass durch eine im grossen Stile und mit vorzüglichen Kräften hergestellte Ausführung von Meisterwerken ersten Ranges eine Verbesserung angestrebt wird. Den Bewohnern der Elbherzogthümer fehlt der Sinn für Schönheit und Vollendung in der Kunst nicht; aber es fehlt ihnen die Gelegenheit, sich derselben in ihrer vollen Schöne freuen zu können. Was ihnen hie und da geboten wird, ist Stückwerk. Die Aufgabe aber ist eine grosse und edle, die idealen Seiten des Lebens, die Blüthen des Geistes, die höchsten Ziele menschlicher Erkenntniss und Bildung nach allen Richtungen hin zu wecken und zu pflegen. Einen, wenn auch nur partiellen Theil dieser Aufgabe seiner Erfüllung näher zu bringen, das ist die Bestimmung des Musikfestes zu Kiel.« Diese Auslassungen kommen ohne Zweifel aus der Feder des Herrn Bitter, welcher dort Regierungs-Vicepräsident ist und dem Feste als Präses vorsteht. Wir wünschen ihm allen Erfolg, wenn auch unsere Ansicht dahin geht, dass zum vollen Gelingen einer derartigen Festaufführung die localen Vorbedingungen fehlen.

Einer löbl. Redaction erlaube mir zu der Anfrage in Nr. 15 Ihres Blattes die ergebene Mittheilung, dass von Dehn's berühmter Harmonielehre die 3. Auflage etwa nach Jahresfrist in der unterzeichneten Verlagshandlung erscheinen wird. Das Buch befindet sich behufs der Durcharbeitung in den bewährtesten Händen, und es darf erwartet werden, dass namentlich die Darstellungsweise eine wesentliche Abänderung erfahren, sowie auch eine Ergänzung der Beispiele wahrscheinlich stattfinden wird.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.
(Rob. Lienau.)


Digitized by Google

ANZEIGER.

[90] **Mendelssohn's Werke.**

Soeben wurde an die Subscribenten versandt:

Pianoforte-Werke. Band III . . . . M. 7. —
Orgel-Werke . . . . M. 6. 60.
Ouverture für Blasinstrum. Op. 24. Part. M. 2. 70. St. M. 4. 80.
Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 4. } . . . M. 3. 30.
Variations concertantes f. Pfte. u. Vcll. Op. 17 }

Leipzig, den 8. April 1875.

Breitkopf & Härtel.

[91] Soeben erschien in meinem Verlage:

Lasset die Kindlein zu mir kommen.

Suffer little children to come unto Me.

Cantate

für

Sopran- und Alt-Stimmen

(Soli und Chor)

mit Clavierbegleitung

componirt

von

H. M. Schletterer.

Op. 46.

Partitur 3 M. netto. Stimmen 1 M. 70 Pf. netto.
Stimmen einzeln: Kinder 30 Pf. Mütter 60 Pf. Jünger 80 Pf.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[92] Im Verlag von **Oskar Leiner** in Leipzig erschien soeben und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Judith.
Die Erlenkönigin.
Zwei Operndichtungen
von
Alfred Richter.
Preis 1 Mark 50 Pfg.

GIESSHÜBLER

[93] **bei Carlsbad,**

Reinster alkalischer Sauerbrunn,

wird bei

Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,

ferner mit

Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch, endlich als das brillanteste

Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.

Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer

Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

[94] In meinem Verlage erschienen folgende

Compositionen von

Wilhelm Claussen.

Op. 1. **Acht Charakterstücke für Pianoforte.**
Heft I. Träumerei. Himmelhochjauchzend. Zum Tode betrübt. Novellette. Pr. 2 M. 50 Pf.
Heft II. Liebesgespräch. Dahin! Fastnachtsscherz. Romanze. Pr. 2 M. 50 Pf.

Op. 2. **Fünf Schilflieder** von *Lenau* für eine tiefe Stimme mit Pianoforte. Pr. 2 M.

Op. 3. **Fünf Lieder** von *H. Heine* für eine Altstimme mit Pianoforte. Pr. 2 M.

Leipzig. **C. F. W. Siegel**'s Musikalienhandlung. (*R. Linnemann.*)

[95] **Musik-Nova.**

Becker, Jean (Florentiner Quartett), Op. 3. Kleine melodiöse Concertvorträge für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. Romanze 1 Mark. Nr. 2 Humoreske 1 Mark. Nr. 3. Ein Traum 1 Mark. Nr. 4. Rondino 1 Mark. Nr. 5. Melodie 75 Pf. Nr. 6. Erinnerung 1 Mark.

Dietrich, Albert. Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 3 Nr. 1. Ritter Frühling 75 Pf. Op. 3 Nr. 5. Erwachen 50 Pf. Op. 4 Nr. 3. Ständchen 75 Pf. Op. 4 Nr. 4. Der Liebe Lust und Leid 50 Pf.

Eschmann, J. C., Op. 16. Studien zur Beförderung des Ausdrucks und Nüancirung im Pianofortespiel. Heft I. 2 Mark 50 Pf. Heft II. und III. à 3 Mark 50 Pf.

—— Op. 60. Für das erste Clavierjahr. Musikalisches Uebungsmaterial zu zwei, drei und vier Händen für den Elementarunterricht junger Anfänger im Clavierspiel. 7 Mark 50 Pf.

Compositionen

von

Dr. W. Volckmar, Op. 17. Weihnachtscantate »Ehre! Ehre! Ehre sei Gott in der Höh«, für gemischten Chor mit Orgelbegleitung 1 M.

—— Op. 18. Zwei leicht ausführbare Festgesänge für gemischten Chor. Nr. 1. Weihnachtsgesang. »Freuet euch, freuet euch Alle«. Nr. 2. Confirmationsgesang. »Ei! wie wahre Christen pflegen«.

—— Hülfsbuch für Organisten. Vor- und Nachspiele für die Orgel mit und ohne Pedal.

—— Op. 35. Heft 1. 67 Vor- und Nachspiele, 5. Auflage, 2 M.
—— Op. 36. Heft 2. 70 Vor- und Nachspiele, 5. Auflage, 2 M.
—— Op. 37. Heft 3. 72 Choral-Vorspiele, 5. Auflage, 3 M.
—— Op. 38. Heft 4. 72 Choral-Vorspiele, 5. Auflage, 3 M.

—— Op. 47. Feiergesänge. 50 leichte ausführbare Choräle für drei Kinderstimmen. Zum Gebrauche bei Feierlichkeiten in Kirche, Schule und Familie. 40 Pf.

—— Sammlung mittelschwerer und einfacher Präludien für die Orgel.
—— Op. 61. Zwölf mittelschwere und einfache Präludien 1 M. 50 Pf.
—— Op. 62. Vierzehn mittelschwere und einfache Präludien 1 M. 50 Pf.
—— Op. 63. Fünfzehn mittelschwere und einfache Präludien 1 M. 50 Pf.

—— Op. 79. Jugendfreude. Sechs kleine Fantasien über deutsche Volkslieder. Zum Gebrauch für Anfänger gesetzt und mit Fingersatz versehen für das Pianoforte 2 M.
Inhalt: Mit dem Pfeil dem Bogen — Wer wollte sich mit Grillen plagen. — Ach wie ist's möglich dann — Mein Herz ist im Hochland. — Stand ich auf hohem Berge. — Ein Schäfermädchen weidete.

—— Op. 125. Sechsunddreissig melodische Tonstücke für die Orgel. Heft 1 und 2 à 2 M. 25 Pf.

Verlag von C. Luckhardt
CASSEL & LEIPZIG.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. Mai 1875. Nr. 18. X. Jahrgang.

Ueber Kunstbildung auf Universitäten.

(Fortsetzung.)

Versteht man unter nationaler Kunst etwas landschaftlich Besonderes, was das eine Volk besitzt, das andere nicht, so ist das allerdings ein Gut, welches der Wissenschaft wenig oder nichts verdankt, da es lediglich aus den Werkstätten der Kunst stammt. Es bildet in seinem Keime und Kerne den Grundstock dessen, was die Völker im Einzelnen, von einander geschieden, in heimischem Wohlgefühl und meistens auch in frühen oder doch mittleren Zeiten ihrer Geschichte producirt haben, das eine Volk in dieser, das andere in jener Kunst oder Kunstweise. Bei den Griechen findet man den treffendsten Ausdruck hierfür, denn sie haben die entschiedenen Weisen oder Stile ihrer Kunst mit denjenigen völkerschaftlichen oder provinziellen Namen belegt, welche die Heimath derselben andeuten. Aehnlich bezeichnet man auch in der späteren Kunst die Weisen nach Ländern und Schulen. Je reicher ein Land an solchen, gleichsam dem Boden entsprungenen Gruppirungen ist, von einer um so üppigeren Fülle ist seine Kunst, und je mehr es dem betreffenden Volke gelingt, alle die einzelnen Quellen in eine Gesammtströmung zusammen zu leiten und in solcher Production auf heimischem Boden Bildungen zu erreichen, welche auch das Trefflichste der voraufgegangenen Einzelweisen überragen, um so vollkommener wird diese Kunst eine nationale werden. Die Griechen zeigen es uns in einem höchsten Beispiele, die Franzosen bei einer weit geringeren Kunst nicht minder evident; die Niederländer aber lehren in ihrer musikalischen Kunst das Gegentheil, denn obwohl diese einst so mächtig war, dass sie beinah ein Jahrhundert lang dem ganzen Europa den Stempel aufdrückte, erwies sie sich dennoch als unfähig, das eigene Volk musikalisch zu nationalisiren. Soweit wirkt die Kunst direct ohne nennenswerthe Beihülfe der Wissenschaft. Die griechische Epik und Plastik, die italienische und niederländische Malerei, das Drama der Engländer, die Musik der Deutschen: diese und andere Hauptzweige nebst zahllosen kleinen Seitentrieben der Kunst können in keiner Hinsicht von der Wissenschaft reclamirt werden; sie waren bereits da, als an das, was wir heute Kunstwissenschaft nennen, kaum gedacht wurde. Diese reichen vielgestaltigen Bildungen sind als das Object, als die nothwendige Voraussetzung, nicht aber als das Product einer Wissenschaft anzusehen.

Unter günstigen Verhältnissen ist also die Möglichkeit vorhanden, dass ganze Völker in der Ausübung und dem Verständnisse der Kunst zu einer Gemeinsamkeit gelangen, welche mit ihren übrigen einheitlichen Institutionen verwächst und dadurch das Gepräge der Nationalität empfängt. Wir ersehen hieraus, dass eine nationale Kunst ohne Beihülfe der Wissenschaft zu Stande kommen kann. Welches ist denn nun der Antheil an der Nationalisirung der Kunst, den die spätgeborne Wissenschaft als ihr Erbe betrachten muss?

Die Wissenschaft wirkt auch in dieser Hinsicht völlig nach ihrer schon oben bezeichneten Natur. Wo in bevorzugten Lagen eine an verschiedenen Orten begonnene, endlich durch beständige Weiterbildung zu einer festen Gemeinsamkeit erwachsene Kunst ein ganzes Volk durchdrungen hat, da ist die Beihülfe der Wissenschaft kaum vonnöthen. Wo sich aber eine Lücke findet, wo Glieder in der Kette fehlen, die sich aus der heimischen Kunstübung nicht ergeben, da tritt die Wissenschaft ein und stellt die Verbindung her. Bei allen neueren Völkern ist solches mehr oder weniger der Fall, denn keins hat die Kunst so abgeschlossen und vollendet aus sich entwickelt wie die Griechen, die von Nationen umgeben waren, welche zum Theil wohl Anregungen aber keine dauernde Vorbilder lieferten. Unter den Modernen hat auch die begabteste Nation im besten Falle nur einzelne Zweige einer Kunst vollenden können, bei andern dagegen ist sie darauf angewiesen, von den Nachbaren zu lernen und zu entlehnen. Dieser internationale Austausch ist, wenn durch die Künstler bewirkt, im Einzelnen sehr wirksam, aber im Ganzen unzulänglich; soll er das Ganze umfassen, so muss die Wissenschaft ihren Arm leihen, der hier weit mächtiger ist. Der Künstler sitzt in seinem Schacht und hält eigenliebig an dem heimischen Boden fest, aus welchem ihm alle Nahrung fliesst; der Kunstlehrer ist von nationalen Fesseln freier, für ihn sind jene Vortheile, aber auch die daran klebenden Vorurtheile, kaum vorhanden. Im Bereiche der Kunstübung ereignet es sich zuweilen, dass die Schranken solcher Vorurtheile durchbrochen werden, dass eine grosse Kraft die Weisen verschiedener Länder sich zu eigen macht und darauf ein Höheres erzeugt: es ist das der wahre Triumph der Kunst und ein Lichtstreifen für die Wissenschaft, welcher ihr die Grösse und wahre Natur ihrer Aufgabe andeutet, natürlich immer nur in einem einzelnen Falle. Hieran knüpft sodann die Wissenschaft und sucht eine ähnliche Annäherung für die gesammte Kunst zu bewerkstelligen. (Fortsetzung folgt.)


Digitized by Google

Die Eröffnung des neuen Opernhauses in Paris.

(Nach Lagenevais.)

Diesmal hatte das Programm nicht gelogen; die Inauguration des neuen Saales würde — so sagte es — am 5. Januar stattfinden, und als der Tag kam, öffneten sich die Pforten. Durch welche Verdoppelung der Thätigkeit, durch welche übermenschliche Anstrengungen dieses Werk zu Stande gekommen war, brauchen wir nicht zu sagen. Des Morgens noch traf man Leute, welche tausenderlei Missgeschicke mit der befriedigtsten Miene von der Welt in Aussicht stellten; denn bei dem Unglücke unserer Freunde findet sich immer etwas, was uns nicht missfällt, der Unstern unserer Feinde macht uns Vergnügen, und für die Neider ist jeder Mensch, dem etwas gelingt, ein Feind. Doch nein, in den Sternen war es geschrieben, dass dieser erste Abend die Hoffnung des Publikums nicht täuschen sollte, und dabei waren ihm einige kleine Widerwärtigkeiten sogar noch förderlich. So schien die Indisposition der Mme. Nillsson, weit davon entfernt eine Gefahr herbei zu führen, eigens zur Ausgleichung von Schwierigkeiten sich eingestellt zu haben. Man kennt die Eigenliebe des Theatervolkes; bei einer solchen Aufführung zwei Talente ersten Ranges neben einander zu stellen, hiess so viel als ihre Rivalität herausfordern und den Kampf zwischen zwei Elektricitäten entzünden, die es doch nicht nöthig haben, sich zu befehden und die ihre Macht nur desto besser geltend machen können, wenn jede für sich wirkt. Zudem gestattete dies unvermuthete Hinderniss dem Director sein Programm zu vereinfachen und dasselbe von den zwei tödtlich langweiligen Acten des Hamlet zu entlasten, die uns aufzubürden ihn ein unabwendbares Zusammentreffen von Umständen sonst genöthigt hätte. Die Macht der Verhältnisse sprach: entweder erduldet ihr den Hamlet oder ihr bekommt die Nillsson nicht zu hören. Das Publikum ergab sich darein; aber siehe da, im letzten Augenblicke wird die reizende Kehle unpässlich, und durch eine merkwürdige Schicksalsfügung ist es gerade ein Fragment aus den Hugenotten, das an die Stelle des Fragments aus Hamlet tritt. Wir hatten uns bereits so gut es ging darein gefunden, den Abend der Langeweile zu opfern; da wird uns Lambert und Molière geboten, das umgekehrte Fest des Boileau! Zum voraus haben wir gesagt, dass Meyerbeer jedenfalls bei der Festvorstellung sein würde; doch gestehen wir gern, dass wir es nicht so genau zu treffen glaubten, als wir kaum vor einem Monate an derselben Stelle sagten: »an diesem Abende werden wohl oder übel, anwesend oder nicht, allen die Hugenotten in Gedanken vorschweben.« Die Dolchweihe kam daher ganz erwünscht, um die Aufmerksamkeit des durch die Wunder des Saales zerstreuten Publikums auf das musikalische Interesse zurückzuführen, und Herr Gailhard, indem er mit seiner prachtvollen Stimme das schöne Solo des St. Bris vortrug, entwickelte eine Klangfülle, die sich für ihn zu einem Triumphe gestaltete. Noch eine Ueberraschung stand uns an diesem Abende bevor: Herr Faure, der dessen Held sein sollte, erschien nicht, und die Beifallsbezeugungen wurden jenem jungen und sympathischen Künstler zu Theil, der Tags vorher in einer wohlberechtigten Empfindlichkeit verletzt worden war; denn wenn die zuerst angekündigte Aufführung statt gehabt und wir einen Act aus Faust bekommen hätten, so wäre Herr Gailhard aus dem Besitze einer Rolle gesetzt worden, die er seit Jahren singt, um seinen Platz an Herrn Faure abzutreten und zwar wie es scheint auf höheren Befehl. Wenn sich einmal ein tüchtiger Minister des öffentlichen Unterrichts und des Cultus darauf einlässt, das Departement der schönen Künste persönlich zu dirigiren, dann vergisst er auch kein Detail und weiss seine Autorität — selbst auf die Gefahr hin sie zu compromittiren — sogar bei Coulissenhändeln und kleinlichen Streitereien jeder Art, die ein verständiger Regisseur mit ein paar Worten geschlichtet haben würde, geltend zu machen.

So bot die Zusammenstellung der Aufführung, durch die Macht der Umstände verbessert, ein freieres Feld für das Debut der Mlle. Krauss. Die Lage wäre aber eine noch günstigere gewesen, wenn statt blos zweier Acte der Jüdin die ganze Oper gegeben worden wäre. Doch aufgeschoben ist nicht aufgehoben und für den Zweck, um den es sich handelte, reichten die zwei Acte, so reich an Musik und Situationen, wohl aus. Der Erfolg brauchte nicht lange zu seiner Entscheidung: auf das anfängliche Beifalls-Gemurmel folgte bald lebhaftes Klatschen, und als das Allegro des Finales kam mit jener schönen Stelle der Rachel, die mit so voller und edler Stimme wiedergegeben und betont wurde, dass man die Seele der Künstlerin vibriren und zucken zu hören glaubte, wurde das ganze Haus heftig ergriffen und erging sich in kaum endendem Beifall. Der zweite Act zeigte uns die wahre Rachel; nicht der kleinste Zug der Rolle war vergessen, jede Note voll Ausdruck, alle Eintritte waren wohl bedacht, die tragischen Momente stil- und seelenvoll, überall der erforderliche Nachdruck. Die Romanze glaubte man zum ersten Male zu hören. Anfänglich flammt die Leidenschaft in ihrer ganzen Stärke und Klarheit auf — »er kehrt zurück« —, dann regt sich das Gewissen, die Angst erwacht und die Stimme erstirbt in banger Vorahnung. So aufgefasst, verkörpert sich die Inspiration des Tonkünstlers, und wir staunen mit grossem Interesse einer Nummer zu folgen, die uns vordem Langeweile einflösste; nun hat sich Licht darüber verbreitet. Dieselbe Feinheit herrscht in der bittenden Cantilene des Terzetts; wir schweigen von der schwungvollen Stretta, die sich fast zum Wahnsinn aufschwingt; man weiss, welche Tragödin wir in solchen Momenten an Mlle. Krauss besitzen. Mochten auch Bravos donnern und Bouquets regnen, das neue Opernhaus wusste sofort, was es von dieser Sängerin zu halten habe.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Claviermusik.

Zwanzig Etüden in fortschreitender Folge zur Erwerbung eines vollen und runden Trillers für den Clavierunterricht herausgegeben von **Carl Heinrich Döring**, Lehrer am Conservatorium zu Dresden. Op. 33. Leipzig, Ernst Eulenburg. 3 Hefte. Heft I Nr. 1—7. Pr. 1,25 Mk. Heft II Nr. 8—14. Pr. 2,25 Mk. Heft III Nr. 15—20. Pr. 3 Mk.

Wenn man alle diese 20 Etüden gewissenhaft durchüben wollte, könnte es einem ergehen wie Herrn Stock in Wieck's Buch »Gesang und Clavier«, der »alle 96 Etüden von Cramer nach der Reihe heruntergearbeitet hatte und ordentlich elend dabei geworden war«. — Zur Vermeidung eines ähnlichen Resultats, wenn auch nur in geistiger Beziehung, suche man sich je nach Bedürfniss einige aus, nachdem man vorher die gewöhnlichen Trillerübungen mit gefesselter und loser Hand geübt hat, da diese Etüden Gelegenheit geben sollen, das auf genannte Weise Erlernte praktisch anzuwenden. Der Autor hat sein Thema so vielseitig bearbeitet, dass Ueberflüssiges, aber auch für Jeden etwas Lernenswerthes darin ist. Indem wir die Studien als höchst nützlich und empfehlenswerth bezeichnen, erlauben wir uns noch auf einen Fingersatz hinzuweisen, der uns unpraktikabel erscheint und um so leichter zu vermeiden ist, als der Herr Verfasser selbst einen zweiten sehr guten Fingersatz giebt. Es ist dies Etüde Nr. 14 Heft II Takt 2 und 10, wo der Daumen der ersten Hand von Untertaste nach Obertaste binden soll, was unmöglich ist und sich daher der darüber stehende Fingersatz mehr empfiehlt.

Digitized by Google

Ouverture zur Oper Tannhäuser von R. Wagner. **Concert-Paraphrase** für das Pianoforte componirt von **Th. Borelle.** Dresden, C. F. Meser. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Warum dieses Arrangement der Tannhäuser-Ouvertüre für zwei Hände Concert-Paraphrase heisst, ist uns dunkel geblieben. Der Arrangeur hat sich auf Seite 12 Takt 18 und 22 in der Triolenbegleitung der linken Hand einige Aenderungen des Grundbasses und der Harmonie erlaubt, gegen die wir, so geringfügig sie hier sein mögen, ein- für allemal protestiren. Oder soll das den Titel Concert-Paraphrase motiviren? Uebrigens halten wir dieses Opus für entbehrlich; wer es spielen will, hat es vierhändig bequemer, und ausserdem werden sich Pianisten von dem hierzu nöthigen technischen Vermögen mit andern innerlich mehr lohnenden Musikstücken beschäftigen.

Zweite Salon-Suite. 6 Clavier-Stücke componirt von **Alexander Dorn.** Op. 92. Cöln, Pet. Joseph Tonger. Pr. 2,25 Mk.

In dem Titel ist eigentlich Alles gesagt; die Suite macht den Eindruck einer Gelegenheitscomposition. Benutzen Sie nicht gleich jede Gelegenheit, Herr Dorn!

Suite in vier Sätzen für das Pianoforte componirt von **J. Röntgen.** Op. 7. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 3 Mk.

Von Herrn Röntgen werden wir zwar immer anständige Musik zu hören bekommen, jedoch scheint uns die Gefahr naheliegend, dass der talentvolle und äusserst formgewandte Componist sich eine gewisse Schablone aneignet, die nur nachtheilig für den Inhalt wirken kann. Unser Rath wäre, sich für einige Zeit der Veröffentlichung zu enthalten, sich innerlich zu vertiefen und eine eigne Individualität reifen zu lassen. Wir hegen so viel Vertrauen zu der Begabung des jugendlichen Componisten, dass wir uns in Zukunft einer reichen Ernte versehen, wenn er seinem Acker Zeit gönnt, sich von der Ueber-Production zu erholen. Möge Herr Röntgen unsern Rath als einen wohlgemeinten und freundschaftlichen in Erwägung ziehen.

William Sherwood, Op. 1. **Valse** pour Piano. Berlin, M. Bahn (Trautwein). Pr. 20 Sgr. Op. 2. **Impromptu** pour Piano. (Ebendaselbst.) Pr. 15 Sgr. Op. 3. **Trois Scherzi** pour Piano. (Ebendaselbst.) Pr. 25 Sgr.

Wir finden die drei Opera langweilig. Damit wäre es eigentlich genug der Kritik, wenn nicht doch ein gewisser Fleiss im Arbeiten zu bemerken wäre, den wir anerkennen, ohne damit sagen zu wollen, dass guter Wille genügt, um das Publikum von den Erstlingsfrüchten seines Fleisses in Kenntniss zu setzen. Wie mancher Laie wird von dem ersten Eindruck bestimmt, fürchtet in allen späteren Werken dasselbe zu finden und betrachtet den, von dem er einmal Langweiliges hörte, als einen für ihn todten Mann. Nur persönliche Freunde sind geneigt, mit gutem Willen und Fleiss die fühlbaren Mängel zu entschuldigen, beim übrigen Publikum verdirbt sich der Componist auf diese Weise selbst seinen Weg. Wir hoffen Herrn Sherwood wieder zu begegnen, aber erst in einiger Zeit, wenn in seinen Werken das Unbedeutende ebenso selten als jetzt noch häufig ist.

—*t.*

Münchener Musikbrief.

VI.

St. (Anfang April.) Ob des allzu langsam sich bessernden Befindens des Herrn Concertmeisters J. Walter müssen wir leider in der jetzigen Frühjahrssaison den gewohnten Genuss der Quartettsoiréen ganz entbehren.

Die Akademie-Concerte boten dagegen in ihren Programmen — das ist nicht zu verkennen — viel Abwechselung. Das dritte derselben am 6. März begann mit einem lange entbehrten Orchesterstücke von J. Seb. Bach, meines Erinnerns freilich dem einzigen, welches hier gespielt wird, der glanzvollen D dur-Suite. Das Orchester spielte frisch, die hochgelegenen Trompetenstellen kamen merkwürdig sicher und Herr Benno Walter geigte das herrliche Violinsolo der »Arie« mit ausdrucksvoller Zartheit; es fehlte aber der Aufführung an Exactheit und Präcision, was sich namentlich bei der »Ouvertüre« und den Ritardandoschlüssen bemerkbar machte. Die Wiedergabe von drei reizenden, feincharakteristischen Terzetten für drei Frauenstimmen mit Orchesterbegleitung von Fr. Lachner »Libellentanz«, »Abendlied« und »Hexenlied«, welche Frl. Radecke, Frau Diez und Frl. Kindermann sangen, machte vollends nur den Eindruck eines erstmaligen Lesens bei der Probe; die erste und dritte Stimme war nicht sicher, die Orchesterbegleitung aber zu laut und zu derb. Die erreichte Wirkung blieb daher mangels eines feinen, wohlnüancirten Vortrages hinter der erreichbar möglichen um ein Wesentliches zurück, was einem so sehr den Effect berechnenden und gewandten Dirigenten, wie Herrn Hofkapellmeister Levi, zur Lehre dienen dürfte, mit der Vorbereitung des Aufzuführenden künftig etwas sorgfältiger zu Werke zu gehen. Mit ganz herrlichem Gesangstone und staunenerregender virtuoser Technik und Sicherheit blies der kgl. Kammermusiker Herr Fr. Strauss das Hornconcert von Mozart in Es-dur; nach Inhalt und Vortrag war das an jenem Abende entschieden die genussreichste Nummer. Das Stück könnte füglich eine »Gesangsscene für Horn« betitelt werden: durch alle drei Sätze verbreiten die lieblichsten, ausdrucksvollsten Melodien ihren unvergänglichen Duft und Zauber. Woldemar Bargiel's Ouvertüre zu »Medea« ist ein dramatisch-leidenschaftliches Orchesterstück von achtunggebietendem Inhalte und trefflicher Wirkung; der tüchtige Componist von redlichem Streben und bedeutendem Können, ein Stiefbruder der Frau Clara Schumann, sollte hier und anderwärts mehr Beachtung finden, als es bis jetzt der Fall war. Zum Schlusse des Concertes hörten wir wieder einmal Beethoven's erste Symphonie, die lange entbehrte. Man findet an ihr unwidersprechbar viel Mozart'sches; doch geben schon die Einleitungstakte ein Stück originellster Ausprägung Beethoven'schen Geistes. Die beiden letztgenannten Orchesternummern erfreuten sich einer sehr schwungvollen und wirksamen Wiedergabe.

Am 9. März veranstaltete der hiesige Männergesangverein »Liederhort«, dessen gesellige Unterhaltungen durch recht geschmackvolle Gesangsvorträge verschönert zu sein pflegen, ein Concert im Odeonssaale unter dem Titel »Corneliusfeier« zum Gedächtnisse seines am 26. October v. J. verstorbenen Ehrenmitgliedes Peter Cornelius. Das Programm gab eine kurze Lebensskizze des Verstorbenen, welche jedem Leser sofort die musikalische Eigenart seiner Werke anzeigen kann. Geboren zu Mainz am Weihnachtsabend 1824 widmete sich Peter Cornelius vom 19. Jahre an ausschliesslich seiner Lieblingsneigung, der Musik, und siedelte zu seinem berühmten Verwandten, dem Maler Peter Cornelius, nach Berlin über, wo er Dehn's eifriger Schüler ward. Schon damals regte sich in ihm neben dem Componisten auch der Poët. Anfangs der Fünfziger Jahre zog er nach Weimar, wo er zu Liszt, Berlioz, R. Wagner und Hebbel in freundschaftliche Beziehungen trat. Dort wurden seine Wort- und Tondichtungen, die Opern »Der Barbier von Bagdad« und »Der Cid« zur Aufführung gebracht. 1867 wurde er als Lehrer an die kgl. Musikschule nach München berufen, wo er sich durch gewissenhafte Pflichterfüllung und bescheidenes Auftreten, was sonst den Musikern seiner Richtung nicht eigen zu sein pflegt, auszeichnete. Wohl nie hätte der anspruchslose Mann eine so umfassende Gedächtnissfeier erwartet. Die letztere wurde eröffnet durch einen von dem kgl. Hofschauspieler Herrn Dahn

Digitized by Google

gesprochenen poëtischen Prolog von L. Schneegans und bestand in der ausschliesslichen Vorführung von Gesangs-Compositionen des Verstorbenen, wozu er grösstentheils selbst die Texte gedichtet hat. Die Opuszahlen dieser Werke bewegten sich zwischen 1 und 17 — ich vermag nicht anzugeben, wie viel oder wie wenig Cornelius überhaupt edirte — und waren darunter drei Liedercyklen, ein Quintett für Solostimmen mit Clavierbegleitung, vier Männerchöre und zwei Bruchstücke aus dem »Barbier von Bagdad«; unter den Männerchören waren zwei nur auf Texte von P. Cornelius arrangirt: der eine auf den Gesang des Todes aus dem Schubert'schen Liede »Der Tod und das Mädchen«, der andere auf den Marsch Op. 40 II von Fr. Schubert, und diese beiden Nummern waren gewiss die werthvollsten des Programmes, obgleich letzterer Marsch zu einem derartigen Arrangement sehr wenig geeignet ist. Die Dichtungen von Peter Cornelius entbehren nicht poëtischer Gedanken und Motive, aber ihre Sprache und Form ist sehr hart und gezwungen. Aehnlich ist es mit seiner Musik, nur dass bei dieser die überraschende Härte der harmonischen Wendungen und die künstliche Geschraubtheit der Stimmführung behülflich sein kann, die Gedankenarmuth etwas zu verdecken. Unter den Liedercyklen war eine Sammlung, die einen entschieden günstigen und ansprechenden Eindruck machte: die »Weihnachtslieder«, soweit man aus dem Concertprogramm schliessen konnte, das Beste, was Cornelius geschrieben. Frau Diez, von Herrn Hofkapellmeister Wüllner meisterlich begleitet, sang sie allerdings auch herzgewinnend. Einen andern Cyklus »Trauer und Trost« sang Frl. Prell, eine begabte in der hiesigen Musikschule gebildete Altistin aus Frankfurt; in dieser Sammlung fanden sich recht absonderliche Compositionen: so ein Lied auf einem einzigen Tone, ein anderes fast ohne alle Begleitung und dergl. Die mehrstimmigen Werke sind von einer modulatorischen Schwierigkeit und Unklarheit, dass man sich nur wundern muss, wie sie ein Dilettanten-Verein doch verhältnissmässig gut zur Aufführung bringen konnte. Die beiden Nummern aus der Oper waren lyrische Stücke mit überladener Orchesterbegleitung. Als charakteristisch will ich nur noch die Aeusserung zweier in dem Concerte hinter mir sitzender junger Dämchen erwähnen, welchen das vorgetragene Soloquintett so sehr über ihr musikalisches Fassungsvermögen ging, dass sie sich in die Ohren flüsterten: »Das ist ja falsch«. Falsch war's just nicht, aber sehr unschön!

Der hiesige Oratorienverein brachte in seinem Concerte am 15. März ein anziehendes Programm mannigfaltiger Art zu grösstentheils gut gelungener Aufführung. Derselbe sang ohne Begleitung C. F. Fesca's »Vater unser« für vier Solostimmen und Chor — ein Stück von besonderer Klangschönheit —, zwei alte Kirchenlieder in der Bearbeitung von Robert Franz und zwei ansprechende Lieder von J. N. Cavallo. Herr Hofmusiker Brückner spielte mit Herrn Professor Rheinberger ebenso geschmackvoll als feurig eine Violinsonate von A. Vivaldi; beide Herren begleiteten eine stimmungsvolle, zartmelodiöse »Abend-Elegie« für Tenor von Fr. Lachner, welche trefflich und innerlich befriedigend wirkte. Mit Anmuth sang der Damenchor zwei frische, gut erfundene »Frühlingslieder« mit Clavierbegleitung von W. Bargiel; Fr. Schubert's »Gebet« für vier Solostimmen mit Clavierbegleitung verfehlte nicht, seinen weihevollen Zauber auszuüben. Es erübrigt noch die Anfangs- und Schlussnummer des Concertes, beide mit Clavierbegleitung, anzuführen: erstere war B. Marcello's zehnter Psalm für eine Solostimme und Chor, letztere J. Rheinberger's »Toggenburg«, ein Romanzencyklus für Soli und Chor, nach einer Dichtung der Gattin des Componisten. Die Novität ist sehr ansprechend und wirkungsvoll; sie besteht aus sechs Musikstücken, welche sich nicht minder durch eine charakteristische Stimmung, als durch den glücklich festgehaltenen Romanzenton auszeichnen. Die melodische Erfindung und die textliche Declamation treten dabei mit Auszeichnung in die ihnen gebührenden Rechte. Es war unverkennbar wahrzunehmen, wie der Verein mit besonderer Vorliebe und grösster Achtsamkeit das Werk seines Dirigenten sang; jedem andern Gesangvereine, welcher dessen keineswegs sehr schwieriges Studium unternimmt, wird es mit dieser gemüthvollen Musik ebenso ergehen. Mögen es Viele an sich erproben!

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Göttingen. Wintersemester 1874/75.

Mt. Geehrter Herr Redacteur! Indem ich mich anschicke, über die musikalischen Erlebnisse des letzten Winters an Stelle des bisherigen Referenten Ihrer geschätzten Zeitung einige Mittheilungen zu machen, bemerke ich zuvor, dass ich aus dem Gedächtniss referire. Sollte ich etwas zu erwähnen vergessen haben, so kann es nur Unbedeutendes, kaum Nennenswerthes sein, denn für das dargebotene Gute besitze ich allezeit auch ein gutes Gedächtniss. Hiernach gehe ich gleich *in medias res*.

Die akademischen Concerte.

An diese hat man sich in erster Linie zu halten und sie verleihen der Saison den Charakter, die Farbe. Herr Musikdirector Hille hatte ihrer wiederum fünf veranstaltet. Ich schliesse mich dem Wunsche des bisherigen Referenten an, dass ihre Zahl auf mindestens sechs erhöht werden möchte. Die complicirte Zusammensetzung des Orchesters erschwert allerdings die Herstellung der Concerte sehr, aber trotzdem glaube ich, wäre ein sechstes Concert noch herauszubringen. Was nun mit den vorhandenen Mitteln und Kräften geleistet werden konnte, ist gewissenhaft geleistet, und dies verdanken wir zu allermeist der Energie des Herrn Hille, der nicht gewohnt ist, die Hände in den Schooss zu legen und vor Hindernissen und Schwierigkeiten ängstlich zurückzuschrecken. Wenn nur drei Symphonie-Aufführungen zu verzeichnen sind, so hat dies darin seinen Grund, dass das zweite Concert zur Hälfte, das fünfte ganz vom Chorgesang ausgefüllt war. Nur unser classisches Dreigestirn lieferte seine Beiträge, Haydn mit der Gdur- (Oxford-) Symphonie, Mozart mit der Ddur-Symphonie mit dem Octavensprung und Beethoven mit der Pastoral-Symphonie, die seit langer Zeit hier nicht gehört worden war. Dass bei der geringen Zahl von Concerten die Erscheinungen der Gegenwart auf diesem Felde nicht immer gebührend berücksichtigt werden können, ist einleuchtend, aber zu bedauern, da die neueste Zeit doch mancherlei Vortreffliches geliefert hat und liefert. Vielleicht dürfte sichs empfehlen, einen Abend ganz dem Vortrage neuer und neuester Werke zu widmen. Von kleineren Instrumentalwerken wurden uns geboten: die Ouvertüren zu »Euryanthe« von Weber, zu »Ruy Blas« von Mendelssohn, zu »Prometheus« von Beethoven, das Notturno aus dem »Sommernachtstraum« von Mendelssohn, und zum ersten Mal: die »Jagdouvertüre« von Méhul, eine kleine Ouvertüre (D-dur) von Jos. Haydn, eine Romanze aus der ungarischen Suite von H. Hofmann und Hebräische Melodie »Beweinet, die geweint an Babels Strand«, bearbeitet von Rob. Franz, für Orchester eingerichtet von N. Cavallo. Der Orchestersatz letzterer Melodie ist effectvoll, und das Stück als Trauermarsch gut zu verwenden. Die Haydn'sche Ouvertüre, leicht und so recht kindlich freundlich und neckisch dahinfliegend, trägt ganz den Charakter eines letzten Symphoniesatzes, und es verlohnt sich immer der Mühe, sie einmal vorzuführen. Die Romanze aus der Hofmann'schen Suite ist ein interessantes und, wenn auch ihrer Umgebung entrissen, doch vollkommen verständliches Musikstück, das den Hörer zu fesseln versteht. Die Instrumentation ist wirkungsvoll und eine dankbare Rolle den Violoncellen zugetheilt. Hoffentlich hören wir demnächst die ganze Suite. Für die sehr gedehnte Form der Méhul'schen Ouvertüre ist ihr Inhalt doch etwas zu mager. Liesse die Pietät Kürzungen zu, so wären sie hier wohl angebracht. Lernen können übrigens manche heutige Componisten von der Ouvertüre, dass man, um effectvoll zu schreiben, nicht nöthig hat, stets das ganze Handwerkszeug in Bewegung

Digitized by Google

zu setzen, sondern auch mit geringen Mitteln wirkungsvoll componiren kann.

Was die Wiedergabe genannter Werke betrifft, so beschränke ich mich nicht darauf zu sagen, dass nichts misslungen ist, sondern ich muss der Wahrheit gemäss bezeugen, dass sie eine gute und stilgerechte war. Das Orchester hat, wie jedes andere Orchester auch, seine guten Tage und Stunden, seine weniger guten. Da will denn einmal das zweite Hörnerpaar nicht recht pariren — wie in der Méhul'schen Ouvertüre —, da bläst das zweite Fagott ein paar Töne regelmässig zu hoch — wie in dem Andante der Mozart'schen Symphonie —, oder dem ersten Hornisten will eine Solostelle in dem Mendelssohn'schen Notturno nicht gelingen, oder reine Zufälligkeiten verschulden, dass ein ganzer Symphonie- oder anderer Instrumentalsatz nicht recht zur Geltung kommt, ohne dass man sagen könnte, er sei schlecht ausgeführt. Dergleichen muss man bei allen, selbst den besten Orchestern mit in den Kauf nehmen und wer sich dadurch die gute Laune und Stimmung nicht verderben lässt, der hat das beste Theil erwählt. Geht sonst Alles gut, so denke ich für mein Theil: weg mit der Splitterrichterei.

Im zweiten Theil des zweiten Concerts brachte Herr Hille mit der Singakademie die »Sieben Worte des Erlösers am Kreuz« von Jos. Haydn zur Aufführung. Ueber Entstehung und Zweck des Werkes äussert Haydn selbst sich in dem der Partitur vorgedruckten vom März 1801 datirten Vorbericht. Danach componirte er's ursprünglich für Orchester allein und so mag es seinem Zwecke, der gottesdienstlichen Fastenfeier in der katholischen Kirche zu dienen, auch vollständig entsprochen haben. »Erst späterhin«, sagt Haydn, »wurde ich veranlasst, den Text unterzulegen, so dass also das Oratorium als ein vollständiges, und was die Vocalmusik betrifft, ganz neues Werk erscheint.« Mit dem Ausdruck »Oratorium« darf man's, beiläufig bemerkt, nicht so genau nehmen. Wir haben hier naive freundliche Musik vor uns im Genre der Kirchenmusik Haydn's. Einzelne geniale Züge finden sich allerdings, sonst aber kann ich der Musik keine hohe Bedeutung vindiciren. Und sieben langsame in ihrer Stimmung nicht wesentlich verschiedene Sätze hinter einander zu hören, ist doch ermüdend. Einige Abwechselung bieten die a capella gesungenen Worte Jesu selbst, die als Devise jedem Satze vorhergehen. Die Quartett-Soli in den Chören haben mit geringen Ausnahmen Chorcharakter und stechen deshalb weniger ab vom Chor. Uebrigens muss man anerkennen, dass der Altmeister den Chor ausserordentlich geschickt eingefügt hat, nirgends Zwang. Dass uns auch dieses Haydn'sche hier kaum gekannte Werk — auch Referent hatte es noch nicht gehört — einmal und zwar durchgehends gut vorgeführt wurde, ist dankbar anzuerkennen; zu öfterer Beschäftigung mit ihm ladet es weniger ein.

Da ich beim Chorgesang bin, so berichte ich hier auch über Mendelssohn's »Paulus«, welches Oratorium im fünften akademischen Concert aufgeführt wurde. Die Singakademie führte die Chöre wie immer sicher und gut nüancirt aus, schade nur, dass durch Krankheit verschiedener Mitglieder der Alt decimirt war und deshalb stellenweis weniger durchzudringen vermochte. Auch das Orchester war aufmerksam und hielt sich gut. Ein paar kleine Posaunenverstösse und zu scharfe harte Geigeneinsätze waren nicht der Art, dass sie den guten Gesammteindruck hätten beeinträchtigen können. Trotzdem die Vertreter des Blechs vom Dirigenten instruirt waren, sich zu mässigen, was sie auch thaten, deckten und drückten sie den Chor dennoch bisweilen. Ich bin der auch von Andern getheilten Ansicht, dass Mendelssohn mehrfach zu viel Blechfarbe aufgetragen hat, dadurch den Orchesterklang zu sehr verdichtet und die Wirkung des Chorgesanges beeinträchtigt. Man kann nicht sagen, dass es unerträglich wäre, denn einem Meister in der Instrumentirung und so feinfühligen Musiker wie Mendelssohn wird man in dieser Beziehung nichts geradezu Verfehltes nachweisen können, aber man hat bei den betreffenden Stellen das Gefühl des Unbehagens und Unbefriedigtseins. Andererseits wird man aber vielfach entschädigt durch eine den Gesang hebende, feine und geistvolle Instrumentation, die den Nagel gerade auf den Kopf trifft. — Dem Concertsänger Herrn A. Denner aus Cassel ist die Tenorpartie wie in die Stimme hineingeschrieben. Er war zugleich gut bei Stimme und sang sehr schön. Fräul. Johanna Ulrich, ein talentvolles junges Mädchen, das sich hier als Gesanglehrerin aufhält, hatte die Sopranpartie übernommen und leistete sehr Anerkennenswerthes, nur war der Vortrag der Recitative nicht frei genug. Die bedeutende Basspartie war einem hiesigen Dilettanten, Mitgliede der Singakademie, anvertraut. Er fand sich mit seiner Partie wider Verhoffen ganz gut ab; am besten gelangen ihm die Arien, während er die Recitative nicht selten zu geziert vortrug. Mag er vor allen Dingen auf deutliche und ungezwungene Textaussprache und Declamation sein Augenmerk richten. Trotzdem die Verhältnisse keine Probe ermöglicht hatten, war der Vortrag der Alt-Arie durch Frau Ulrich dennoch recht lobenswerth.

Als Gäste traten ferner auf in den akademischen Concerten: die Hofopernsängerin Frau Koch-Bossenberger aus Hannover, die uns durch den Vortrag einer Arie aus der Oper »Mignon« von Thomas bewies, dass sie eine sehr gute Coloratursängerin ist mit umfangreicher und angenehm klingender, nicht gerade grosser Stimme. Musik in dem Genre genannter Arie scheint ihr besonders sympathisch zu sein. Sie sang noch die zum Ueberdruss in den Concerten gesungene Arie im $^{6}/_{8}$-Takt aus Mozart's »Figaro«, ein langweiliges Lied von Ingeborg v. Bronsart und das Kirchner'sche Lied »Sie sagen, es wäre die Liebe«, mit dessen Vortrag ich mich deshalb nicht einverstanden erklären kann, weil er zu sehr auf Effect berechnet war. Die Vorzüge der geschätzten Sängerin wurden vollkommen gewürdigt, und sie erntete reichen Beifall. Gleiche Gunstbezeigungen wurden dem Hofopernsänger Herrn M. Staegemann aus Hannover zu Theil, der, nachdem er wegen Krankheit der Stimme längere Zeit pausirt, zum ersten Mal hier wieder sang. Ich finde nicht, dass die Stimme gelitten hat; frischer ist sie allerdings auch nicht geworden. Herr Staegemann zeigte sich auch jetzt wieder als gewiegter Sänger, der mit Verständniss und Geschmack singt. Seine Vorträge bestanden aus einer Arie aus »Josua« von Händel, dem interessanten »Lied vom Herrn von Falkenstein« von Brahms, den »Beiden Grenadieren« und dem Liede »Widmung« von R. Schumann. In Herrn Kapellmeister W. Treiber aus Graz lernten wir einen begabten Clavierspieler kennen, dessen solide Technik und klarer verständiger Vortrag alle Anerkennung verdienen. Von dem von ihm vorgetragenen Concertstück (in C) mit Orchester von R. Volkmann sprach hauptsächlich der langsamere Mittelsatz an; er besitzt am meisten Consistenz, während sonst Passagenwerk vorherrschend ist, das wohl interessiren kann, aber nicht durchschlagend wirkt. Herr Treiber spielte noch: Ballade von Reinecke, ein hübsches Clavierstück, ein ziemlich lang ausgesponnenes sonst schönes Andante von Brahms und endlich das jetzige Paradestück aller Pianisten, das von Liszt transscribirte Spinnerlied aus dem »Fliegenden Holländer« von Rich. Wagner. An Beifall fehlte es Herrn Treiber nicht. Auch das neuerer Zeit viel genannte und gehörte schwedische Damen-Quartett sang in einem der Concerte. Die Vorträge desselben, bestehend in schwedischen Liedern von Lindblad, Kjerulf, Söderman etc. und einem deutschen Liede von Truhn »Mein Herz ist im Hochland«, wurden vom Publikum ausserordentlich beifällig aufgenommen. Es lässt sich nicht leugnen, dass der duftige Vortrag, das besonders cultivirte piano, das untadelhafte Ensemble in Verbindung mit dem national-schwedischen Colorit in den Gesängen einen eignen Reiz ausüben. Keine der vier Stimmen ist bedeutend oder schön zu nennen — von ausnahmsweiser Tiefe und Fülle ist der zweite fast männlich klingende Alt — und doch ist der Zusammenklang oft von schönster Farbe. Die Stimmen gleichen sich einander gegenüber aus, ergänzen sich gegenseitig. Dieselbe Beobachtung kann man bei Chören machen. Es ist vielleicht keine einzige schöne Stimme im Chor und doch klingt das Ensemble schön. Von höherer künstlerischer Bedeutung sind die Leistungen des Damen-Quartetts nicht; ich möchte sie vergleichen mit allerliebsten von geschickter, ja ich will sagen künstlerischer Hand geformten Sachen für den Nipptisch und dieser hat ja auch seine Existenzberechtigung.

Das wären also die Orchesterconcerte. Stehende Concerte für Kammermusik giebt Herr Hille leider nicht. Er würde sich, zumal unter den derzeitigen Verhältnissen, sehr verdient machen, wenn er dafür sorgte, dass in jedem Winter wenigstens drei Concerte für Kammermusik stattfänden. Zwei hiesige Dilettanten suchten in letzterer Zeit diese Lücke in unserm Musikleben auszufüllen und luden zum Abonnement auf Soiréen für Kammermusik ein. Sie haben sich jedoch so unfähig und taktlos gezeigt, dass man dringend wünschen muss, sie möchten sich ferner nicht weiter bemühen. Nur ihre ziemlich ausgedehnten gesellschaftlichen Beziehungen für ihre Zwecke gehörig auszubeuten verstanden sie. Ausser dem Florentiner Streichquartett, das ein paarmal hier war, auf Anderer Einladung aber ge-

Digitized by Google

wiss eben so gern, vielleicht noch lieber gekommen sein würde, hatten wir meist nur ganz unbedeutende oder schülerhafte oder total misslungene Leistungen auszuhalten, wie auch in der zweiten und dritten Soirée des letzten Winters wieder. Nicht wer am tüchtigsten, sondern wer am billigsten ist, den engagirt man. Das Terrain für Kammermusik wird auf diese Weise total verdorben und tüchtige Künstler, wenn sie ein eigenes Concert riskiren, finden dann ihre Rechnung nicht, wie die am Schluss des Berichts genannten drei Herren. Glücklicherweise ruiniren sich unsere beiden Entrepreneure selbst vollständig, im letzten Winter zumal ist das Vertrauen zu ihnen gründlich erschüttert, selbst bei ihren guten Freunden. Für heute nichts weiter davon. Ich darf mir aber wohl vorbehalten, wenn nöthig, ausführlicher darauf zurückzukommen und die ganze Verfahrungsweise der Herren ins rechte Licht zu stellen. Ist das Pflicht der Presse, alles zu bekämpfen, was Kunst und Kunstübung benachtheiligt.

Wir hatten also drei Abonnement-Soiréen für Kammermusik. In der ersten spielte der Florentiner Quartett-Verein der Herren Becker, Masi, Chiostri, Hilpert drei Quartette von Beethoven, Haydn und Schubert. Die Zuhörer lauschten mit wahrem Wohlbehagen den meisterhaften Vorträgen und dankten den Künstlern durch donnernden Beifall. Man freute sich allgemein, das Quartett bald wieder hören zu können, denn die Einladung zum Abonnement war so abgefasst, dass man glauben durfte, es würde auch in den beiden anderen Soiréen spielen. Dem war aber nicht so, sondern es zeigte sich bald, dass es nur als Aushängeschild benutzt war, um ein gutes Abonnement zu erzielen. Das war geglückt. Um nun möglichst viel erübrigen zu können — zu welchem Zweck, wissen die Abonnenten nicht — vergiebt man die beiden anderen Soiréen an die Mindestfordernden, an gute Bekannte und Protegés, und so kam es, dass uns mit einer einzigen Ausnahme nur Unerquickliches geboten wurde. Die Abonnenten waren natürlich sehr enttäuscht, protestirten aber taktvoller Weise nur durch stilles Gelächter. Machte es mir besonderes Vergnügen, so recht aus dem Grunde zu tadeln, hier hätte ich die schönste Gelegenheit dazu; ich ziehe jedoch vor, zu schweigen und dafür, hoffe ich, sind mir die betreffenden Spieler dankbar. Die Ausnahme, die ich zu machen habe, betrifft den Pianisten Herrn Maas aus London, der in der letzten Soirée sich als ein sehr respectabler Spieler mit vortrefflicher Technik auswies und auf lobende Erwähnung Anspruch machen darf. Das von ihm gespielte Instrument besass keinen ausgiebigen Ton, was ihn veranlassen mochte, das Pedal häufiger zu gebrauchen, als sonst nöthig gewesen sein würde. Zum Schluss muss ich noch einer Soirée für Kammermusik gedenken, die von den Herren Hofkapellmeister Bargheer aus Detmold, Violoncellist Gowa aus Hamburg und Pianist Weiss aus Osnabrück gegeben wurde. Das technische Zusammenspiel und der künstlerisch solide Vortrag der drei Herren ist rühmend hervorzuheben. Herr Weiss überpaukte, wie es so häufig geschieht, seine Mitspieler keineswegs, sondern spielte hübsch decent; Herr Gowa trat auch als Solospieler mit Erfolg auf; sein Ton ist zart und weich, weniger gross zu nennen. Herr Bargheer zeigte sich in einem Spohr'schen Adagio als ganz vorzüglicher Sologeiger, als welcher er übrigens längst bekannt ist. Sein Ton besitzt Fülle und Kraft und sein Vortrag ist warm und geschmackvoll. Die Wahl der vorgetragenen Ensemblestücke ist zu loben. Leider war der Besuch der Soirée nicht geeignet, die Herren zu baldigem Wiederkommen anzuregen.

---

* **Triest.** (Adolf Küchler. † 18. April.) Küchler war ein geborener Stuttgarter; weite Reisen führten ihn frühzeitig in vieler Herren Länder, so bereiste er, als Mitglied eines Quartett-Complexes, dem Joachim als Primarius vorstand, England und Irland, kam dann später sogar nach Amerika. In der neuen Welt war das Glück dem schwäbischen Musikus nicht hold, er büsste ein, was er besass, und musste Alles, auch sein Instrument, der bittern Noth zum Opfer bringen. Wie Küchler dann als Matrose nach 40tägiger Fahrt in Triest ankam, dort rasch Boden fasste — und ihn ebenso rasch wieder verlor, ist in Triest ziemlich bekannt. Vor ungefähr 6 Monaten begegneten wir Küchler nach längerer Pause wieder als ausübenden Künstler in angemessener Umgebung. Bald fesselte Hymens Band den unruhigen Musiker, als eine kurze, rasch um sich greifende Krankheit ihn in der Blüthe seiner Jahre dahin raffte. In Küchler verliert Triest einen seiner bedeutendsten musikalischen Repräsentanten. Küchler war ein feiner, mit bedeutenden technischen Qualitäten begabter Geiger, und wir schätzen ihn als Musiker überhaupt, sowie als Viola-Spieler im Heller'schen Quartette, mit Recht ebenso hoch, wie als Meister auf der Violine. Küchler war auch ein braver Pianist und hat sich in der Composition gleichfalls nicht ohne Talent gezeigt. Die kleine Schaar der Pfleger ernster Musik im Concertsaale erleidet durch seinen Abgang einen grossen Verlust, besonders hart betrifft dies unser Quartett, das eben zu einer schönen Stufe des Zusammenspiels gelangt, in ihm eine seiner bedeutendsten Stützen fallen sieht. (Ed. Bix in der Triester Ztg.)

* Als Herr Heinrich Laube vor einiger Zeit die Direction des Wiener Stadttheaters aufgab, konnte man darauf rechnen, dass er seine jüngsten Theatererfahrungen alsbald schriftstellerisch verwerthen werde. Solches ist auch prompt und ausführlich geschehen in dem Buche »Das Wiener Stadttheater. Leipzig, Weber 1875.« Nicht aus Schreibseligkeit, versichert er, sei das Buch entstanden; aber nachgerade wird man ihn selber am wenigsten befähigt halten, ein Urtheil über sich zu fällen. Er begann seine Laufbahn als Schriftsteller, und ein gewandter leichtfertiger (in der doppelsinnigen Bedeutung des Wortes) Bücherschreiber ist er geblieben. Ein anderes Bekenntniss ist noch interessanter. Er versichert, die »gebräuchliche Theaterpassion« nicht zu besitzen. »Das Drama selbst mag meine Passion sein. Eine gute Schauspielvorstellung zu Wege zu bringen, das war und ist mein einziges Bestreben am Theater; das Drum und Dran des Theaters ist mir stets Nebensache, oft sehr lästige Nebensache gewesen.« (S. 5.) Dieses Bekenntniss erklärt seine halben Erfolge und sein schliessliches Unterliegen besser, als lange Auseinandersetzungen. Wer am Theater dauernd festen Fuss fassen will, muss zunächst das Theater lieben mit allem guten und bösen Inventar; das ist in allen Dingen so. Wer nichts weiter will, als »eine gute Schauspielvorstellung zu Wege bringen«, von dem wissen die Organe, die Schauspieler (wie bei der Oper die Sänger, beim Orchester die Spieler), er hat kein Herz für uns, wir sind ihm nur Material. Herr Laube, der doch so klug ist, sollte wissen, dass das beste, was die Kunst besitzt, niemals auf diese Weise entstanden ist. Wenn wir uns hier in einer musikalischen Zeitung wiederholt mit einem Manne beschäftigen, der sich nicht um Musik, sondern nur um das Schauspiel kümmert, so ist der Grund sein schädlicher Einfluss, den er indirect auch auf die Oper ausübt. Das Gedeihen des Schauspiels oder des recitirenden Drama ist ein gemeinsames Interesse, an welchem die musikalischen Kreise ganz besonders betheiligt sind. Denn die Oper hat nur deshalb mit ihrem Prunk und Getöse alles überwuchert, weil die übrigen Gebiete nicht genügend angebaut sind; sobald wir ein lebendiges naturwüchsiges deutsches Schauspiel haben, wird vieles verschwinden, was jetzt im Wege liegt. Wenn wir hier das wahre Drama besitzen und Jedermann vorführen, wird man nicht mehr so thöricht sein, es auf einem unmöglichen Felde, nämlich im Bereiche der Musik zu suchen. Durch Laube's Recepte werden wir niemals ein solches Drama erhalten. Weil er nun doch Viele veranlasst, die Reform von ihm zu erwarten, so erklären wir sein Wirken für ein schädliches. Eine Besprechung »Im neuen Reich« (Nr. 15 S. 595) sagt scharf aber richtig: »Das Buch macht einen geradezu traurigen Eindruck. Offenbar hatte er nicht erwartet, dass sein Demissionsanerbieten werde genehmigt werden. Jetzt muss er nachweisen, dass nur der »Krach« und böswillige Menschen es verschulden, dass er nicht mehr der gewohnten Beschäftigung nachgehen kann; seine und seines Vortragsmeisters Unfehlbarkeit steht über allem Zweifel, und da sie nicht durchdringen, fängt sogar Heinrich Laube an, vom Verfall des Theaters zu sprechen. Im Aerger wird er von einer Offenherzigkeit, die seine Freunde erschrecken muss. Alles Grosse, Erhabene, Tragische scheint ihm in Grund der Seele zuwider zu sein; der Familienjammer, sowohl wie ihn die Franzosen als wie ihn die Deutschen auf die Bretter bringen, ist ihm die würdige Aufgabe der dramatischen Dichtung und Darstellung. Mit Benedix theilt er auch die herzliche Abneigung gegen Shakespeare, dagegen ist ihm unendlich wohl unter den kleinen Menschen, mit welchen er die unsterblichen Werke der heutigen Bühnendichter zur Aufführung brachte. Jetzt plaidirt er schon ganz offen dafür, die Trauerspiele Shakespeare's wieder durch einen »versöhnlichen Schluss« gemüthlicher zu machen! Und die Wichtigkeit, mit welcher all die Lappalien abgehandelt werden, als ob die deutsche Nation keine andern Sorgen hätte, als die Erhaltung von Anstalten für den Zeitvertreib der mittleren Bildungsstufe! Das eine Gute hat das Buch, es wird dazu beitragen, dem »letzten Regisseur« in seiner Eigenschaft als Geschichtsschreiber des Theaters den richtigen Platz anzuweisen.« — Das Wiener Stadttheater war bekanntlich eine Gründung aus jener Zeit, da der Tag am heissesten war; der verstorbene Journalist Max Friedländer, Redacteur der »Neuen freien Presse«, stand an der Spitze. »Die ganze Wahrheit zu gestehen (sagt Laube S. 40), ich war nicht die zuversichtlich treibende Seele, ich wurde mehr hineingezogen in das Unternehmen.« Auch eine schöne »Wahrheit« für einen Sechziger! Neben dem »Krach« trägt nun die böse Kritik die Hauptschuld. Und doch war es dieser so leicht gemacht sich correct auszudrücken; denn sie hatte, sagt

Digitized by Google

Herr Laube, das schönste Exempel vor Augen in einem musikalischen Musterkritiker, und zwar keinem andern als dem Herrn Hanslick! Dieses Lob aus einem solchen Munde muss ein wohlverdientes genannt werden und die Thatsachen bestätigen es. Man überdenke nur, was derselbe Herr Hanslick seit Jahren über Herbeck und seine Opernleitung geschrieben hat und halte damit zusammen die jetzt vor Aller Augen liegenden Thatsachen, so muss man gestehen, dass ein unparteiischer Musterkritiker dazu gehört, um eine derartige Einsicht zu offenbaren. Im Uebrigen fällt in Laube's Buch für die Musik nicht viel ab, und das ist nach obiger Probe jedenfalls ein Vorzug desselben.

ANZEIGER.

[96]

Neue Musikalien aus dem Verlage

von

FRIEDRICH SCHREIBER,

k. k. Hof-Kunst- und Musikalien-Handlung in Wien

(vormals C. A. Spina).

Nova Nr. 1.

	M.	Pf.
Alexandra Josiphowna, Grossfürstin von Russland, Defilir-Marsch für Piano zu vier Händen	—	75
Fahrbach, Ph. sen., Op. 309. Neue freie Annen-Polka française für Piano	—	75
—— Op. 310. Tanz-Momente, Walzer-Quodlibet für Piano	1	50
—— Op. 311. Drei Original-Mazur dto.	1	—
—— Op. 312. Eisbären-Polka (schnell) dto.	1	—
—— Op. 313. Schmeichelkätzchen, Walzer dto.	1	50
Fahrbach, Ph. jun., Op. 54. Frohlocken, Polka (schnell) f. Piano	—	75
—— Op. 55. Murlieder. Walzer dto.	1	50
—— Op. 56. Jugendfeuer, Schnell-Polka dto.	—	75
—— Op. 57. Ballperle, Polka française dto.	—	75
—— Op. 58. In Leid und Freud, Walzer dto.	1	50
—— Op. 60. Lari-fari, Polka française dto.	—	75
—— Op. 61. Libertin-Polka dto.	—	75
—— Op. 62. Heliconiden, Walzer dto.	1	50
—— Op. 63. Ball-G'schichten, Walzer dto.	1	50
Král, J. N., Op. 49. Feldblümchen, Polka-Mazur für Piano	1	—
—— Op. 50. Die Brieftaube, Polka française dto.	1	—
—— Op. 51. Brucker Lager-Marsch dto.	—	75
Scheber, K. B., Wilde Rose, Polka-Mazur für Piano	1	—
Schreiber, F. junior, Op. 6. Wiener Tonecho, Walzer f. Piano	1	50
—— Eile — mit Weile, Polka schnell dto.	1	—
Strauss, Eduard, Op. 110. Angot-Quadrille für Piano zu vier Händen	1	75
—— dto. für Violine und Piano	1	25
—— Op. 112. Aulalieder, Walzer für Orchester	6	50
—— Op. 115. Flottes Leben, Polka française dto.	4	50
—— Op. 116. Die Abonnenten, Walzer für Orchester	7	—
—— dto. für Violine und Piano	1	75
—— dto. für Piano zu vier Händen	2	—
—— Op. 117. In Lieb entbrannt. Polka française f. Orchester	5	—
—— Op. 118. Der König hats gesagt, Quadrille dto.	6	—
—— Op. 119. Augensprache, Polka française dto.	5	75
—— Op. 120. Weyprecht-Payer-Marsch dto.	5	75
—— dto. für Piano	—	75
—— Op. 121. Unter der Enns, Polka schnell für Orchester	5	—
—— dto. für Piano	—	75
Strauss, Johann, Op. 364. Wo die Citronen blühn. Walzer für kleines Orchester. (2 Violinen, Viola, Violoncell oder Bass, Flöte, 2 Clarinetten (2 ad libitum), 2 Trombi, Trombone	5	25
—— Op. 365. Tik-Tak, Polka (schnell) dto.	3	—
—— Op. 366. An der Moldau, Polka française dto.	3	—
—— Op. 367. Du und Du, Walzer dto.	5	50
—— Op. 368. Glücklich ist, wer vergisst, Polka-Mazur dto.	3	25
Zehethofer, J., Transscriptionen f. die Zither Nr. 76. **Strauss, Johann,** Op. 368. Glücklich ist, wer vergisst, Polka-Mazur.	1	—

Nova Nr. 2.

	M.	Pf.
Czerwinski, W., Op. 15. Das Abendglöcklein. Duett für eine Sopran- oder Altstimme und Piano. Deutscher und polnischer Text	1	25
Delibes, L., Der König hats gesagt. Potpourri für Piano zu vier Händen (Potpourris Nr. 19)	3	25
Dupont, J. F., Op. 17. Durch die Blätter geht ein Flüstern, Gedicht von O. Löhner, für eine Singstimme mit Piano	1	—
Evers, C., Op. 103. 2ième Mazurka-Caprice pour Piano	1	50
—— Op. 104. Impromptu alla Marcia p. Piano à quatre mains	2	—
Köhler, L., Op. 240. Melodien-Freuden, unschwere Clavierstücke ohne Octavenspannung über beliebte Motive zur Uebung wie zum gesellschaftlichen Vortrag. Nr. 32. Der Lindenbaum, von F. Schubert. Nr. 33. Gavotte, von Pater G. B. Martini. Nr. 34. »Am Bach viel kleine Blumen stehn« von F. Schubert. Nr. 35. Walzer, von F. Schubert. Nr. 36. An Alexis send ich dich, von Himmel. Nr. 37. An Chloe, von Mozart. Nr. 38. Polnische Melodie à 75 Pf.	5	25
Müller, A. sen., Op. 113. Der Gewissenswurm, Bauernkomödie von L. Anzengruber. Nr. 1. Lied: »A Bua kimmt zum Himmel«, für Sopran mit Piano	1	—
Nr. 2. Abschieds-Duett: »Schneeweiss Täuberl«, für Sopran und Tenor mit Piano	1	—
Nr. 3. Strumpflied und Stanzeln für eine Singstimme mit Piano	1	—
Nr. 4. Zither-Solo mit Pianobegleitung	—	75
Oberthür, C., Op. 285. Gondellied für Piano	1	50
Peuschel, M., Ein musikalisches Blumensträusschen. Potpourri für Piano zu vier Händen	2	25
Peuschel, M., Frau Professorin und Frau Assessorin, komisches Duett für 2 Singstimmen mit Piano	2	25
Proch, H., Op. 215. Sterbeklänge, Gedichte von L. Uhland, für eine Singstimme mit Piano. Nr. 1. Ständchen. Nr. 2. Die Orgel. Nr. 3. Die Drossel cpl.	1	25
—— Op. 215. Einzeln Nr. 1. 75 Pf. Nr. 2. 50 Pf. Nr. 3. 75 Pf.		
—— Op. 219. Wenn ich auf dem Lager liege, Gedicht von H. Heine, für eine Singstimme mit Piano	—	50
Proksch, A., Grundriss der allgemeinen Musiklehre für Musiker und Musik-Lehranstalten. Eingeführt am Wiener Conservatorium. Netto	1	—
Schiwy, J., Op. 12. Impromptu für Piano	1	25
Schreiber, F. jun., Op. 7. Mädchentraum. Romanze für Piano	1	50
Schubert, F., Messe (As dur) für vier Singstimmen, Orchester und Orgel. Nachgelassenes Werk. Partitur. Netto	6	—
—— dto. für das Piano zu vier Händen von J. P. Gotthard	4	—
—— Symphonie nach Op. 140 instrumentirt von J. Joachim. Auflagstimmen	21	—
Silas, E., Op. 90. Vagabunden-Marsch für Piano	1	25
Suppé, F. von, Heimath und Liebe. Gedicht von C. Costa, Lied für eine Singstimme mit Piano	1	25
Zellner, L. A., Harmoniumstimme als Ersatz des Violin- und Violoncellparts zu **Louis van Beethoven's** sämmtlichen Claviertrios. Op. 1. Nr 1. Esdur. 2 M. 50 Pf., Op. 1. Nr. 2. Gdur. 2 M. 25 Pf., Op. 1. Nr. 3. Cmoll. 2 M. 50 Pf., Op. 11. Bdur. 1 M. 50 Pf., Op. 70. Nr. 1. Ddur. 2 M., Op. 70. Nr. 2. Esdur. 3 M., Op. 97. Bdur. 3 M. 25 Pf.	17	—

Digitized by Google

[97]

Mendelssohn's Werke.

Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Bis jetzt sind erschienen:

Sämmtliche Lieder für 1 Singst. mit Pfte.-Begleitung.	M.	13. —
Sämmtliche Lieder für Sopran, Alt, Tenor, Bass. Part.	»	3. 30.
Dieselben. Stimmen 4 Bände. 8.	»	5. 10.
Pianoforte-Werke. Band I.	»	9. —
Pianoforte-Werke. Band II.	»	8. —
Pianoforte-Werke. Band III.	»	7. —
Sämmtliche **Pianoforte-Werke zu 4 Händen**	»	3. 30.
Sämmtliche **Orgel-Werke.**	»	6. 60.

Sämmtliche **Pianoforte-Trios.** Partitur und Stimmen			M.	9. 30.
Sämmtliche **Pianoforte-Quartette.** Partitur u. Stimmen			»	16. —
Sämmtliche **Streich-Quartette.**	Part. M. 13. —	St.	»	20. —
Sämmtliche **Streich-Quintette.**	Part. » 5. 40.	St.	»	8. 10.
Octett für Streichinstrumente.	Part. » 3. 90.	St.	»	6. 30.

Symphonien. 1. Erste Symphonie.	Part. M. 4. 80.	St.	M. 8. 10.
Ouverturen. 1. Hochzeit d. Camacho.	Part. » 3. 30.	St.	» 4. 20.
2. Sommernachtstraum.	Part. » 4. 20.	St.	» 4. 80.
3. Fingalshöhle (Hebr.)	Part. » 3. 30.	St.	» 3. 60.
4. Meeresst. u. gl. Fahrt	Part. » 3. 60.	St.	» 4. 20.
5. Schöne Melusine.	Part. » 3. 90.	St.	» 3. 90.
Ouverture für Harmoniemusik.	Part. » 2. 70.	St.	» 4. 80.

Demnächst erscheinen:

Sämmtliche **Lieder** für 4 Männerstimmen.
Sämmtliche **Lieder** für 2 Singstimmen.

Die vollständigen Bände sind auch elegant gebunden zu haben. Preis der Einbanddecke 2 Mark.

Wir werden mit den Publicationen in rascher gleichmässiger Folge fortfahren, so dass die Ausgabe in 3 Jahren vollendet sein wird.

Leipzig, April 1875. **Breitkopf & Härtel.**

[98]

Nova Nr. 1.

Bach, Joh. Seb., Air für Violine mit Begleitung von Streich-Instrumenten oder Pianoforte oder Orgel, eingerichtet von August Wilhelmy. 2. Auflage. 2 M.

Becker, Jean, Gott grüsse Dich! für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen 1 M.

Dreszer, Anast. W., Op. 18. Gruss. Lied für eine Singstimme mit Pianoforte. 50 Pf.

Heinze, Richard, Süsser Traum. Salonstück für Pianoforte. 1 M.

Heymann, Carl, Op. 5. Nr. 1. Im Frühling. Phantasiestück für Pianoforte. 2. Auflage. 1 M.

Joseffy, Rafael, Op. 22. Drei Ländler, für Pianoforte. 2 M.

Kogel, Gustav F., Op. 8. »1870«. Vier Charakterstücke in Marschform, für das Pianoforte zu vier Händen. Nr. 1. 2. 3 und 4. 1 M. 75 Pf.

Lessmann, Otto, Op. 19. Sechs Clavierstücke. Nr. 1. Impromptu. 1 M. Nr. 2. Duett. 60 Pf. Nr. 3. Räthsel. 60 Pf. Nr. 4. Reiterlied. 1 M. Nr. 5. Walzer. 1 M. Nr. 6. Nocturne. 1 M.

Rosen, Walther von, Op. 11. Neues goldenes Melodienbuch. Eine Sammlung beliebter Volkslieder und Opern-Melodien für Pianoforte leicht und mit Fingersatz versehen. Heft 1 und 2. à 1½ M.

Schumann, Rob., Op. 113. Märchenbilder für Pianoforte und Cello. Nr. 1. 1 M. Nr. 2. 1 M. 75 Pf. Nr. 3. 1 M. 50 Pf. Nr. 4. 1 M.

Sieber, Ferd., Op. 103. Drei Lieder, für mittlere Stimme. Nr. 1. Winternacht. Nr. 2. Vom Berge. Nr. 3. Lass tief in dir mich lesen. compl. 1½ M.

Vogel, Moritz, Op. 12. Capriccio für Pianoforte. 2 M.

Weissenborn, Ernst, Op. 98. An den Ufern des Rheins. Walzer für Pianoforte. 2. Aufl. 1 M. 50 Pf.

Op. 101. Auf hohen Bergen. Walzer für Pianoforte. 2. Auflage. 1 M. 50 Pf.

Op. 101. Auf hohen Bergen. Walzer für grosses Orchester. 4 M.

Verlag von C. Luckhardt
CASSEL & LEIPZIG.

[99] Im Verlage von ***Julius Hainauer,*** königl. Hofmusikalienhandlung in Breslau, sind **soeben** erschienen:

Lieder und Gesänge

mit Begleitung des Pianoforte

von **Eduard Lassen.**

Nummer-Ausgabe.

		M. Pf.
Nr. 1.	Klage nicht.	— 50
Nr. 2.	Das Ständchen	— 75
Nr. 3.	Harfenklänge	— 50
Nr. 4.	Abendlandschaft	— 50
Nr. 5.	O, wär' ich du	— 50
Nr. 6.	Abschied (Duett für Sopran und Bariton)	— 75
Nr. 7.	Der gefangene Admiral } Lieder für Bariton	1 25
Nr. 8.	Sommernacht } Lieder für Bariton	1 —
Nr. 9.	Der Hidalgo } Lieder für Bariton	— 75
Nr. 10.	Frühling	— 75
Nr. 11.	Ave Maria	1 —
Nr. 12.	Frithjof's Glück	1 —
Nr. 13.	Die Musikantin	— 75
Nr. 14.	Die Tänzerin	— 75
Nr. 15.	Die Zigeunerin	— 50
Nr. 16.	Ständchen	— 75
Nr. 17.	Das alte Lied	— 50
Nr. 18.	Der Fichtenbaum	— 50
Nr. 19.	Im Wald	— 50
Nr. 20.	Childe Harold	— 50
Nr. 21.	Mirza Schaffy	— 50
Nr. 22.	Die Spinnerin	— 75
Nr. 23.	Dornröschen	— 75
Nr. 24.	Frühlingsgruss	— 50
Nr. 25.	Im Herbst	— 75
Nr. 26.	Ich fühle deinen Odem	— 50
Nr. 27.	Spielmann's Lied	— 75
Nr. 28.	Der Lenz	— 75
Nr. 29.	Frühlingslied (zweistimmig)	— 75
Nr. 30.	Im April	— 75
Nr. 31.	Si vous n'avez rien à me dire (zweistimmig)	— 75
Nr. 32.	Die Waldbrüder (mit Bratschebegleitung)	1 —
Nr. 33.	Der Frühling und die Liebe (zweistimmig)	— 75
Nr. 34.	Mein Liebchen, wir sassen beisammen	— 75
Nr. 35.	Ich hab im Traum geweinet	— 50
Nr. 36.	Kornblumen flecht ich dir zum Kranz	— 50
Nr. 37.	Vorsatz	— 50
Nr. 38.	Einsamkeit	— 50
Nr. 39.	Wiegenlied der Jungfrau Maria	— 75

GIESSHÜBLER

[100] **bei Carlsbad,**

Reinster alkalischer Sauerbrunn,

wird bei

Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,

ferner mit

Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch, endlich als das brillanteste

Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.

Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer

Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. Mai 1875. **Nr. 19.** X. Jahrgang.

A. Kissner's schottische und irländische Volkslieder.

Die Sammlung, um welche es sich hier handelt, ist schon gelegentlich in diesen Blättern erwähnt. Heute widmen wir derselben eine eingehendere Besprechung.

Das bis dahin Publicirte umfasst schottische und irische Lieder. Wir hören aber, dass noch Fortsetzungen folgen sollen, welche also wohl englische und wallisische Gesänge bringen werden. Unsere obige Ueberschrift hätte demnach »britische Lieder« heissen können, wenn eine solche Bezeichnung gebräuchlich und der Sache entsprechend wäre. Aber solches ist nicht der Fall, denn es giebt ein britisches Reich mit einer Gemeinsamkeit in Sprache und Gesetzen, aber keine britischen Lieder. Auf dem Gebiete des nationalen Gesanges sind dort die alten Namensunterschiede in voller Eigenthümlichkeit erhalten. Die Lieder entstanden ihrem grössten und eigenthümlichsten Theile nach in Zeiten, wo jene Nationalitäten verschiedene Reiche bildeten und feiern auch in den späteren Zeiten der Union nicht diese Union, sondern vielmehr die Kämpfe, welche zu ihrer Auflösung unternommen wurden. Solches gilt namentlich von den schottischen Gesängen. Dieser Eigenthümlichkeit Rechnung tragend, muss man also die volksmässigen Lieder Englands in drei oder vier Gruppen theilen.

Wir verzeichnen nun zunächst diejenigen Hefte, welche von der genannten Sammlung bereits erschienen sind.

1. **Schottische Volkslieder** (Scotch Songs) für Sopran Alt Tenor und Bass. Herausgegeben von **Carl** und **Alfons Kissner**. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. (Erschien im Jahre 1872.) Zwei Hefte, Pr. à 2 Thlr. für Partitur und Stimmen. Die Stimmen einzeln à 10 Ngr.
2. **Schottische Volkslieder** für vier Männerstimmen (Soli und Chor) bearbeitet von **Carl Kissner**. Ebendaselbst. Pr. 4 Mk. (1874.)
3. **Schottische Lieder** aus älterer und neuerer Zeit für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Unter Mitwirkung von **Ludwig Stark** herausgegeben von **Carl** und **Alfons Kissner**. Ebendaselbst. 1874. Drei Hefte à 2 Mk. n.
4. **Lieder von der grünen Insel**. In's Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Clavierbegleitung herausgegeben von **Alfons Kissner**. Ebendaselbst. 3 Hefte à 2 Mk. n. Erstes Heft: Altirische Lieder. Zweites und drittes Heft: Thomas Moore's irische Melodien.

Der eigentliche Herausgeber ist Alfons Kissner, welcher die Stücke auswählte und zum Theil übersetzte. Die musikalische Bearbeitung rührt wesentlich von seinem Vater Carl Kissner her, welcher Musikdirector in Würzburg ist. Die ganze Sammlung ist schon in dem, was bis jetzt vorliegt, von einem Umfange und inneren Werthe, wie keine der bisher über jenes Gebiet in Deutschland erschienenen Collectionen.

Die bereits vor einigen Jahren herausgekommenen schottischen Lieder für vollen Chor sind durch ein vier Seiten langes Vorwort von Herrn Alfons Kissner eingeleitet, an welchem wir zunächst tadeln müssen, dass es undatirt ist. Vermuthlich wurde damals noch nicht an eine Sammlung von grösserem Umfange gedacht. Eine gewisse Planlosigkeit fällt auch noch jetzt unangenehm auf. »Der deutsche Liederschatz (beginnt Herr Kissner sein Vorwort) liegt erschlossen: Jedem zugänglich strömt die reiche Quelle unsres Volksgesangs, ein Jungbrunnen dem deutschen Gemüthe« u. s. w. Dieses Compliment muss ein wenig verdientes genannt werden, denn unter Sachkennern ist kein Zweifel darüber, dass unser Liederschatz bei weitem noch nicht erschlossen ist, ja dass wir für denselben weit weniger gethan haben, als z. B. die Skandinavier und Engländer. Der Grund hiervon ist auch bekannt: bei uns sind einseitig die Texte der alten Lieder gepflegt, ein Zusammenwirken poetischer und musikalischer Kräfte hat in viel geringerem Grade stattgefunden, als in den genannten Ländern. Herr Kissner benutzt jenen Satz auch nur, um daran das weitere Compliment zu knüpfen: »Doch der Deutsche freut sich nicht blos seiner eigenen Lieder, bei den Romanen, den Skandinaviern, den Slawen, bis zu den Persern und Indiern hat er sich umgeschaut und sich zum Mitgeniessenden ihrer geistigen Schätze gemacht — dies unser schönes Erbtheil, fremden Eigenthümlichkeiten ein warmes Herz entgegen zu bringen, dem Pulsschlage fremden Lebens zu lauschen und durch Eindringen in Andrer Empfinden und Denken das eigene Sein zu bereichern.« Auch diesem Satze müssen wir widersprechen, insofern gesagt wird, solches sei »unser schönes Erbtheil«, also unsere auszeichnende Eigenthümlichkeit vor anderen Völkern. Aehnliche Aussprüche findet man zwar in vielen Büchern, aber sie sind dennoch nichts weiter, als grundlose und im besten Falle unbewusste Volksschmeicheleien. Im Sammeln ausländischer Lieder haben andere Nationen es uns geradeswegs zuvor gethan: wir ersuchen Herrn Kissner, uns doch diejenige deutsche Volksliedersammlung zu nennen, welche z. B. der des Dänen Berggreen an die Seite gesetzt werden könnte.

Die Natur des schottischen Gesanges wird von dem Herausgeber wie folgt beschrieben: »Er theilt mit dem deutschen

Digitized by Google

die Innigkeit des Gefühls, den Zauber der ungeschminkten Empfindung, wie des knappen, rührend einfachen Ausdrucks.« Haben die skandinavischen Gesänge nicht dieselben Eigenschaften und zwar zum Theil noch stärker entwickelt? Das ist aber keine nennenswerthe Eigenthümlichkeit mehr, was wesentlich allen guten Liedern bei allen Völkern gemein ist. »Die Naturlaute des Herzens reden dieselbe eindringliche, Jedem verständliche Sprache.« Auch hiervon gilt dasselbe, sodann aber ist die Sprache der Volkslieder keineswegs Jedem verständlich. Die volle Verständlichkeit ist gleichsam für ewige Zeiten auf die eigene Nation beschränkt, das ist eine der Wesenseigenthümlichkeiten der Volkslieder. Herr Kissner hebt sodann mit Recht hervor, dass der Schotte sogar vor dem Deutschen einen Vorzug besitze in seinen historisch-politischen Liedern, welche gleichsam seine ganze Geschichte verklären und dem Volke bis auf die jüngste Zeit lebendig geblieben sind. Der Grund hiervon — (starke Ereignisse und eine hohe poetisch-musikalische Anlage vorausgesetzt) — ist leicht zu finden. Die Schotten beharrten in ihrer Kunst auf der Stufe des Liedergesanges. Diesen bildeten sie zu höchster Vollkommenheit aus und benutzten ihn zum Organ für Alles, was im öffentlichen oder häuslichen Leben vor sich ging. Es ist daher keine Uebertreibung, sondern die einfache Wahrheit, dass die Schotten den vollkommensten Volksgesang besitzen, welcher überhaupt existirt. »Im grossen Ganzen überwiegt in dem schottischen Volksgesang das heitere Moment, und naturwüchsiger Humor hat in den zahllosen Liedern schelmischen, ja ausgelassenen Inhaltes köstliche Blüthen getrieben.« Dieses Ueberwiegen einer heiteren Lebensanschauung versteht sich bei einem gesunden Volke eigentlich von selbst, denn ohne das Vorwalten heiterer Lebensmomente vermag es auf die Dauer nicht zu bestehen, und was im Leben statt hat, wird sich auch im Liede wiederspiegeln. Es ist aber doch nützlich, solches ausdrücklich hervorzuheben, weil so vielfach die Meinung verbreitet ist, das Volkslied liebe düstere Stimmungen und in seinen Melodien das klagende Moll. Uebrigens ist die heitere oder düstere Stimmung in verschiedenen Zeiten verschieden: in den Zeiten der jakobitischen Kämpfe, um 1740 beinahe ein halbes Jahrhundert hindurch, tönte der schottische Gesang keineswegs heiter; erst das grosse Genie von Robert Burns brachte mit einer wahrhaft grossen Dichtung auch die wahre dichterische Stimmung wieder.

Der Vorrede des Herrn Kissner schrittweise folgend, kommen wir nun an einen Absatz, den wir ganz hersetzen müssen. Er denkt an den Ursprung dieser Lieder und schreibt: »Was die Entstehung anlangt, so kennen wir, wie bei allen echten Volksliedern, so auch bei den schottischen, die ursprünglichen Dichter und Componisten gewöhnlich nicht. Liegt es ja doch im Wesen des Volksliedes, dass von eigentlichem Erschaffen und Inmusiksetzen überhaupt nicht die Rede ist: im gleichen Momente entrangen sich dem höher gestimmten Gemüthe, — eines Schäfers, eines Jägers, eines wandernden Burschen, — zu Einem organischen Ganzen verschmolzen. Worte und Melodie: als Ganzes wurden sie von der Umgebung aufgenommen und verbreiteten sie sich weiter. Wenn man nun trotzdem bei vielen der nachfolgenden Lieder Dichter und Componisten genannt findet, so ist zu bedenken, dass ab und zu natürlich auch das Product eines bewusst schaffenden Einzelnen derart in Ton und Empfindung das, was in Allen lebte, aussprechen konnte, um zum Gemeingut Aller, zum wirklichen Volkslied zu werden. Dahin gehören die Gesänge eines Burns, eines Ramsay. Bei weitem der grösste Theil jedoch ist weit älteren Ursprungs und lässt sich, wir wiederholen es, nicht auf bestimmte Personen zurückführen. Von Mund zu Mund seit Jahrhunderten gesungen, bewahrten sich diese Lieder, natürlich oft genug mit allmäligen Variationen und Entstellungen, in der lebendigen Volkstradition, und diese ist die Quelle, aus welcher gelegentlich Liebhaber und Sammler für ihre Aufzeichnungen schöpften.« (S. 4.)

Wollten wir diese Worte genügend beleuchten und berichtigen, so würde eine lange Abhandlung erforderlich sein. Aber das Nothwendigste muss doch im Vorbeigehen gesagt werden. Herr Kissner hat einen, besonders in literarischen oder vielmehr literarhistorischen Kreisen weit verbreiteten Irrthum recht gut formulirt. Hiernach wären von »echten« Volksliedern die Erzeuger von Wort und Weise gewöhnlich nicht nur unbekannt, sondern als künstlerische Persönlichkeiten überhaupt nicht vorhanden. Von Leuten aus dem Volke unbewusst erzeugt, wären die Lieder eben so unbewusst von Allen aufgenommen. »Ab und zu« könne aber auch »das Product eines bewusst schaffenden Einzelnen« zu der Ehre eines Volksliedes gelangen. Letztere Zubilligung erfolgt deshalb, weil die Namen vieler Dichter und Sänger doch zu sicher verbürgt sind.

Wenn nun irgend ein Aberglaube grundlos ist, so ist es dieser. Soweit wir in die Geschichte zurückblicken können, überall und bei allen Völkern begegnen wir mehr oder weniger geschlossenen Vereinigungen, denen die Aufgabe zufiel, den Gesang zu pflegen. Dass das, was sie übten, eine Kunst und zwar eine mit bewusster Absicht geübte Kunst sei, würde Keinem in den Sinn gekommen sein zu bezweifeln; war doch die Erlernung der Regeln und Weisen dieser Kunst gewöhnlich die Hauptaufgabe ihres Lebens. Je weiter wir in die Geschichte zurück gehen, desto entschiedener finden wir ein solches Verhältniss ausgeprägt — so sehr, dass ursprünglich alle Dichtung und Musikübung in den Händen fast kastenartig geschlossener Künstlergruppen war und erst nach und nach weiteren Kreisen der Zugang erschlossen wurde. Solches ist auch gar wohl begreiflich. Ein volksmässiger Gesang scheint uns, die wir von Kind an mit tausenden solcher Lieder genährt sind, von Seiten seiner Kunst ein sehr unschuldiges Ding zu sein. In den Urzeiten aber war dieses anders. Damals, als noch kein Lied, keine Weise vorhanden war, eine rhythmische und musikalische Grundform zu schaffen, durch welche die nationale Sprache gleichsam erst ihre ideale Form und der Geist des Volks einen gemeinsamen Ausdruck empfing: das war eine That schöpferischer Kunst, welche den späteren Leistungen auf diesem Gebiete um nichts nachsteht. Die in so frühen Zeiten sich bildenden Dichter- und Sängerschulen wurden die Bewahrer und die Fortbildner der gefundenen poetisch-musikalischen Grundformen. Es war also kein leeres Regelwerk, keine geistlose Schulübung, wie es einer oberflächlichen Betrachtung scheinen möchte, sondern ein wahrer nothwendiger Trieb der Kunst, wenn sie mit grösster Beharrlichkeit an den überkommenen Kunstformen festhielten.

(Fortsetzung folgt.)

Die Eröffnung des neuen Opernhauses in Paris.

(Nach Lagenevais.)

(Schluss.)

Der solcher Weise schon bei der ersten Vorstellung sich kundgebende Erfolg steigerte sich noch bei der nächsten, womit die Debutantin in den Vollbesitz der Rolle eintrat und die sämmtlichen fünf Acte sang. Gabriele Krauss gestaltet aus dieser Schöpfung Halévy's ein Gebilde der höchsten Kunst, das zur elysäischen Familie der Typen gezählt werden darf. Sie vertieft, verleidenschaftlicht, erweitert das Gemälde, sie eröffnet neue Horizonte; wir glauben die Rebekka aus Ivanhoe vor uns zu sehen, und unsere Bewunderung wächst in dem

Digitized by Google

Maasse, als wir das, was wir nun erblicken, mit den früheren Erinnerungen, selbst mit den berühmtesten vergleichen. Die Scene der öffentlichen Anklage im dritten Acte, das Duo mit der Prinzessin Eudoxia im vierten, die Schlussscene am Scheiterhaufen sind eben so viele mit Löwen-Spuren gezeichnete Stadien. Wir gewahren in jedem Augenblicke Intentionen, an die vor ihr Niemand gedacht hat: diese Wuth brennender und düsterer Eifersucht, diese Furie des Hasses bei der Liebe, die sich ins Verderben stürzt, um ihren Geliebten mit sich fortzureissen, diese unendlichen Abstufungen, auf denen sie vom Sturm der Leidenschaft zur Beruhigung, zur Verzeihung gelangt, diese bisher unbeachteten Recitative und Erwiderungen, die uns erzittern machen und tragische Schauder erregen, der Schreckensruf: »O mein Vater, welche Angst!«, den sie entsetzt und mit erstickter Stimme beim Anblicke der Hinrichtungs-Vorbereitungen ausstösst! Die Krauss begnügt sich nicht, der Physiognomie der Rachel einen gewissermaassen überirdischen Charakter einzuprägen: sie weiss dort und da einzelne in Verfall gerathene Stücke wieder zur Geltung zu bringen, zum Beispiel das eben angeführte Duo der beiden Frauen, obwohl es auf banalen Gedanken in altmodisch italienischer Form beruht. Denn immerhin dürfen wir nicht vergessen, dass die Jüdin der Kritik viele Angriffspunkte darbietet; ist sie auch Halévy's Meisterstück, so ist sie doch kein solches im absoluten Sinne des Wortes. Diese zum Theil grandiose Partitur, die einzige ausser den Werken Rossini's und Meyerbeer's, die heute noch in dem weiten Rahmen der grossen Oper erscheint, hat, wenn sie sich auch noch aufrecht hält, nichts desto weniger schon unter dem Zahne der Zeit gelitten. Neben unbestreitbaren Schönheiten — dem Allegro am Schlusse des ersten Actes, der Osterfest-Scene, dem Violoncell-Vorspiele bei dem Erscheinen des Cardinals im vierten Acte, dem Adagio von Eleazar's Arie — findet sich zu viel blos für den Augenblick Gemachtes, durch eine gewandte Hand Zugerichtetes und nicht genug schöpferischer Hauch. Man fühlt sich versucht, von der Jüdin dasselbe zu wiederholen, was man von dem Glücke mancher Grossen dieser Erde sagt: sie ist ein Bauwerk, das man nur von einem gewissen Standpunkte aus betrachten und dem man nicht zu nahe treten darf, wenn man nicht mit dem rohen Material in Berührung kommen und die Spuren gewahren will, welche an demselben Stürme und Regen verursacht haben.

Es ist gegenwärtig Sitte, wenn man ein Werk aus der beinahe noch gleichzeitigen Vergangenheit wieder hervorholt, die verschiedenen Urtheile hervorzusuchen, welche über den Gegenstand die Kritik jener Zeit gefällt hat. Als Curiosität mag diese Art von Studium Interesse gewähren, indem sie uns oft beweist, dass jene Urtheile irrig waren. Indessen muss man die Sache genau untersuchen und den Process verfolgen; denn wir sind die Nachwelt: ein Grund mehr, selbst gegen den Irrthum billig zu sein. Nehmen wir zum Beispiel die Jüdin und durchgehen wir, was ihrer Zeit über diese Musik, deren Werth seitdem anerkannt worden ist, geschrieben wurde, so finden wir, dass sie übel genug behandelt worden ist. Welcher Schluss ist daraus zu ziehen? etwa dass die Kritik sich geirrt habe? Nichts wäre verzeiblicher, da es nichts Menschlicheres als Irren giebt; aber in wiefern und warum hat man sich geirrt? Das wäre der wahrhaft interessante Punkt der Discussion. Versetzen wir uns in jene Zeit, rufen wir wieder für einen Augenblick jene Perioden von 1830—1838 ins Leben zurück, welche an Fülle und Kraft überströmte; denken wir daran, dass sie uns die Stumme, Wilhelm Tell, Robert, Freischütz, Oberon, Euryanthe, die Hugenotten, eine ganze Morgenröthe von Meisterwerken brachte. Lässt es sich nicht dadurch schon erklären, dass gewisse vom Enthusiasmus leicht entzündbare und mehr erregte Gemüther durch so viel Glanz geblendet die Jüdin vernachlässigen konnten? Bedenken wir, dass diese gegen Halévy's Partitur allzu strengen Kritiker von jenen Wundern überwältigt waren und ganz anders geschrieben haben würden, wenn die Jüdin zwischen Mireille und Hamlet aufgetaucht wäre.

Für die Administration der grossen Oper handelt es sich nunmehr darum, mit der öffentlichen Meinung sich zurecht zu setzen, die sich selbstverständlich etwas schwierig erweisen und nicht mehr mit schönen Versprechen für die Zukunft und Kräften zweiten Ranges für die Gegenwart zufrieden geben wird. Uebrigens weiss das Publikum stets sehr wohl, an wen es sich zu halten hat, und wird nur diejenigen, die die Fehler begangen haben, dafür verantwortlich machen. Deshalb wird es Niemand einfallen, dem Director der Oper die Taktlosigkeiten vorzuwerfen, welche den Abend der Inauguration bezeichnet haben; jene Abgeordneten, welche officiell als Mitglieder der souveränen Versammlung zusammenberufen worden waren und ihre Plätze im Orchester oder auf dem Amphitheater bezahlten; die Königin von Spanien, der man den Betrag für ihre Loge abfordern liess! Solche Gebräuche sind sicherlich nicht neu, und wir sehen täglich Leute, die uns Billete zuschicken, um sich unserer Kundschaft zu ihren Concerten oder dramatischen Soiréen zu versichern; aber diese sind in der Regel arme Teufel, nach deren Beispiel man doch das Ceremoniell bei einer Gala-Vorstellung nicht einrichten darf.

Jene Anschuldigungen treffen, wir wiederholen es, nicht den Director der Oper; übrigens wird dessen Immunität nicht von allzulanger Dauer sein, und wir werden bald das Publikum sich in die Geschäfte mischen sehen. Die Neugierigen, eine lästige und weit verbreitete Race, werden kommen, sich zu erkundigen, was hinter jenen vergoldeten Lambris vorgeht und werden sagen: Was bereiten Sie vor? ein Ballet? Sylvia, eine Art Gemälde von Endymion und Diana, eine mythologische Geschichte in zwei Acten, wozu Herr Leo Delibes die Musik geschrieben hat und deren erste Idee der Inspiration eines jungen und brillanten Financiers zuzuschreiben ist, der das Geschäft mit der Muse zu verbinden, damit sein Glück zu machen hoffte, was beweisen dürfte, dass er wenigstens ein Mensch von Geist ist! Ein Ballet! das ist vortrefflich, seit Jahrhunderten haben wir keines in der Oper gesehen, und da sich ohne Zweifel im rechten Augenblicke die Gelegenheit darbietet, so werden Sie davon profitiren, um das Personal etwas zu erneuern. Und was nachher? Welche Engagements sind Sie im Begriffe abzuschliessen? welche Werke, alte oder neue, sind im Einstudiren begriffen? Mlle. Krauss kann nicht für Alles ausreichen, ein Talent dieses Ranges nimmt sich nur in Gesellschaft von ihres Gleichen vortheilhaft aus. Sie haben bereits Herrn Faure, Sie bedürfen eines Tenors; nehmen Sie Nicolini, machen Sie, dass Mme. Derivès die Breter wieder besteigt; doch soll Sie das Alles nicht abhalten, den Augenblick abzulauern, wenn die Waldmann wieder frei sein wird, und dann haben Sie eine Gesellschaft, wie Herr Perrin niemals eine solche hatte. Man bemerke wohl, dass das Publikum es ist, welches so spricht; wir, wir wären minder begehrlich und würden bereitwilligst zur Tagesordnung unter der ausschliesslichen Bedingung übergehen, dass uns das sofortige Inslebentreten eines Repertoirs garantirt würde. In einer Woche nach einander die Alice, Donna Anna und Valentine zu singen, ist für die Krauss keine grössere Anstrengung, als dreimal Schlag auf Schlag die Jüdin, und wir könnten kaum eine Administration begreifen, welche die Inscenirung des Robert, Don Juan und der Hugenotten hinausschieben würde unter dem Vorwande, dass »man Geld macht«, wenn man nur das neue Haus zeigt.

Gleichzeitig möchten wir aber auch die Académie nationale einladen, einen Unfug abzustellen, der sich zu verewigen droht.

Digitized by Google

So kann Herr Faure keinen Abend singen, ohne dass der Zettel in grossen Buchstaben die Ankündigung enthält: »Vorstellung des Herrn Faure«. Bald ist es seine bevorstehende Abreise, die man drei Monate vorher dem Publikum vorleiert, bald seine Rückkunft, und vom Januar bis zum December scheint die Oper keinen anderen Heiligen zu feiern als ihn. Das sind Provinzial-Gebräuche, die man länger nicht dulden kann: Herr Faure singt in der Oper aus dem nämlichen Titel wie seine Collegen. Ist er besser, so bezahle man ihm mehr, man nenne ihn auch ohne weiteres unter sich den Fürsten der Barytons: das ist aber kein Grund dafür, dass sein Name so despotisch den Theaterzettel beherrscht. Vor dem Publikum sind alle gleich, nur unter dieser Bedingung bilden sich und agiren grosse Truppen. Niemals hat ein Nourrit, ein Lavasseur, eine Mars, ein Talma sich so breit gemacht, und die Académie nationale wird wohl daran thun, solche Enormitäten ein- für allemal kurz abzuschneiden, welche nur die übrigen Künstler verstimmen, und wogegen sich in die Länge die eigene Würde sträuben muss.

Kehren wir zur Eröffnungsfeier zurück. So bevölkert und eingerichtet, gewährte natürlich das Haus den schönsten Anblick; wir können die Versicherung geben, dass ihm die Toilette in so fern gut ansteht, als das allzu Grelle, das es besitzt, der Ueberfluss an Gold und Flitter von der Pracht der Versammlung überboten wird. Beifügen müssen wir jedoch, dass der Beleuchtungs-Apparat nicht gehörig functionirte, und dass in dieser Beziehung, sowie hinsichtlich des Orchesters noch Vieles zu vervollkommnen bleibt; es war düster und dumpf. Was den Lustre angeht, so ist dies Sache der Lampisten: uns berührt nur die Frage des Orchesters und wir sind der Ansicht, dass die Zahl der Saiteninstrumente vermehrt werden muss. Die Stimmen vernahm man deutlich, aber die symphonische Ausführung drang nicht durch. Uebrigens können wir nicht unterlassen zu constatiren, dass Niemand zuhörte und dass man ohne irgend eine Inconvenienz statt der Ouvertüren zur Stummen und zu Wilhelm Tell jene zur Madame Angot oder zur Belle Parfumeuse hätte aufführen können. Es war in der That kläglich, diese berühmte Musik so gering geschätzt und mit Füssen getreten zu sehen. Der Vorstellung selbst gelang es, zwar etwas mehr Ruhe aber keineswegs mehr Aufmerksamkeit herbeizuführen; fortwährend waren die Lorgnetten nach allen Richtungen in Thätigkeit, nur nicht in der Richtung auf die Bühne. Wir betrachteten unterdessen die Krauss: nichts schien sie zu beschäftigen oder zu berühren als ihr Spiel. Sie beachtete augenscheinlich nicht was jenseits der Rampe vorging; sie war nur die Rachel und vertiefte sich ganz und gar in die Musik und in dieses Drama, indem sie in dem Saale von Jaspis und Gold sang, wie sie in jenem Gesellschafts-Saale gesungen haben würde, in welchem einst Hofmann seine phantastische Donna Anna entdeckte: sie hatte nichts im Auge, als ihr Ideal einer grossen Künstlerin zu verfolgen. Wusste sie wohl, dass der Lord-Mayor anwesend war, um von der Neugierde den Löwenantheil einzustecken und ihr bedeutend Concurrenz zu machen? Man muss übrigens zugeben, dass das Geschick zuweilen sehr philosophische Einfälle hat. Das Opernhaus ersteht aus den Flammen ruhmvoller, königlicher als je; die monarchische Institution, wenn es eine solche war, stellt sich unter den Bann Ludwig's XIV., dessen symbolische Sonne auf dem Vorhange ihre Strahlen aussendet: nichts legitimer als das Motto: *ne pluribus impar!* Es kommt der Tag der Eröffnung: wer wird den Vorsitz führen? Ohne Zweifel gekrönte Häupter. Keineswegs, sondern ganz einfach und ganz bürgerlich der Lord-Mayor von London, der Repräsentant der City, ein wackerer Kaufmann ohne *grands Cordons,* ohne Titel, den die Arbeit, das Glück und die Wahl zu dem gemacht haben, was er ist. »Der so herzliche Empfang«, sagte er in Boulogne im Momente seiner Einschiffung, »den mir das Pariser Publikum zu Theil werden liess, gebührt ausschliessend dem ersten Beamten der City, dem Repräsentanten des britischen Volkes selbst.« Damit sind wir nun, wird man sicher zugeben, himmelweit weg von dem alten Hofstaate, und wenn man aus diesem Eröffnungs-Abende, aus dieser *Gala par ordre* eine Lehre ziehen will, so schlagen wir die vor: dass sich darin der entschieden demokratische Geist der Gesellschaft, in der wir leben, abspiegelt.

München. *L. v. St.*

Müncheener Musikbrief.

VI.

(Fortsetzung.)

Am 17. März prangte wieder einmal eine Opernnovität auf dem Theaterzettel: »Dornröschen. Romantische Oper in einem Vorspiele und drei Acten, nach einem Plane des Componisten bearbeitet von Philipp Reinhardt. Musik von Ferdinand Langer.« Von unserm officiellen Theateranzeiger, dem treuen Mentor durch die Untiefen des Hoftheaterrepertoires, wurde man über die nicht besonders mittheilenswerthen bisherigen Lebensschicksale des in der Mitte der dreissiger Jahre stehenden, dem Mannheimer Orchester entwachsenen Componisten, welcher sich zugleich für den Plan der Dichtung verantwortlich macht, unterrichtet. Was soll man verstehen unter »Plan der Dichtung«, etwa die scenische Anlage und Eintheilung, oder die Auswahl und Charakterisirung der Personen, oder auch die prosodische Anordnung? Glücklich gelungen ist keines von diesen. Um das bekannte Märchen vom »Dornröschen« in einen passenden Opernstoff umzuschaffen, brauchte man nichts, als demselben eine möglichst kurze und einfache dramatische Form zu geben. Die Bearbeitung hat es wahrscheinlich interessanter machen wollen, verlängerte es durch fremde Zuthaten und entkleidete es hierdurch seines natürlichen poetischen Reizes; es wurde ein verwickeltes und zerfahrenes dramatisches Gefüge mit bedeutenden Längen, welche man bei einem im Ganzen so genau bekannten Stoffe doppelt schwer fühlt. »Dornröschens« Charakter erscheint in der Dichtung in einem sehr unsichern Lichte; bald ist sie ganz das naive Naturkind, bald die selbstbewusste Kokette vom Hofparquet. Versification und Prosodie stehen auf derselben Stufe wie jene vieler anderer Operntexte; von ihrem gezierten, steifen und läppischen Wesen geben Verse wie — Spindelchen — Kindelchen — Mündelchen — einen hinlänglichen Begriff. Der Componist hatte ein schon in den ersten zwanzig Takten der Einleitung erkennbares Vorbild, dem er mit Eifer nacharbeitete: Richard Wagner. Man findet im »Dornröschen« mit geringen Ausnahmen das Aufgeben der hergebrachten und wohlbegründeten musikalisch-dramatischen Formen, an deren Stelle die »Scene« tritt; man gewahrt endlose Recitativsätze, die »unendliche Melodie«; man hört bald diese, bald jene aus R. Wagner's Werken entlehnte harmonische, kakophonische Wendung oder nachgeahmte Instrumentation; man findet im Clavierauszuge eigens vorgedruckt ein Register von etwa einem Dutzend Leitmotiven, zum bequemeren Auffinden durch die ganze Oper mit Ziffern wohl verzeichnet. »Wie er räuspert und wie er spuckt«, hat Ferd. Langer dem R. Wagner »glücklich abgeguckt«; es fehlt ihm aber »der feine Griff und der rechte Ton« doch. Denn seine Declamation ist unwirksam, seine Instrumentation schwerfällig und die Steigerung bricht ab, wo sie den höchsten Schwung erreichen soll: kurz R. Wagner ist gerade da nicht erreicht, wo er selbst die bedeutendsten Wir-

Digitized by Google

kungen erzielte. Wo aber Langer dieses sein Vorbild verlässt, wird er leicht gewöhnlich, hie und da trivial, wie namentlich in den ganz unmotivirten Coloraturen der »guten Fee«. Dank einer wohlorganisirten Claque und eines stark zukunftsmusikalisch gesinnten Publikums hatte »Dornröschen« bei der ersten Aufführung und zwei Wiederholungen einen anscheinend günstigen Erfolg, welcher auch der sehr vorzüglichen Aufführung mit den besten hiesigen Kräften und der brillanten Ausstattung zu verdanken ist. Gleichwohl dürfte sich das Werk schon wegen seiner dramatischen Schwächen nicht lange auf dem Repertoire halten. Es wurde vorher nur in Mannheim und Graz gegeben und hätte damit füglich wieder von den Bretern verschwinden dürfen. Warum man sich gerade hier zu dessen Aufführung entschloss, wo man sich sonst so schwer zu Novitäten entschliesst und schon manche bedeutende Oper unbeachtet liess, ist schwer zu enträthseln. Hoffentlich gab nicht seine Anlehnung an die Zukunftsmusik den Ausschlag.

Der Höhepunkt des Palmsonntag-Concertes der musikalischen Akademie war Beethoven's neunte Symphonie, deren Composition 1823, vier Jahre vor des Meisters Tod, beendigt wurde. Schwerer verständlich und eigenartiger als die übrigen ist die jüngste und grösste der neun Schwestern noch nicht vollständig Gemeingut aller Musikfreunde, aber doch geistiges Besitzthum Vieler geworden. Den bedeutendsten Eindruck muss sie auf jeden kunstsinnigen Hörer machen, wenn er sich der Ursachen vielleicht auch nicht recht bewusst wird. Das hat sich auch bei dem hiesigen ziemlich gemischten grösseren Concertpublikum wieder bewahrheitet. Die Symphonie, wohl die schwierigste, welche existirt, wurde im Ganzen geistvoll und mit anerkennenswerthem Schwunge aufgeführt: besonders schön im Vortrage war das Adagio und das Thema des Finales bei seinem erstmaligen Auftreten, während die Contrabässe das Recitativ ziemlich rauh herauspolterten. Die Gesangssolisten, die Damen Radecke und Kindermann, die Herren Vogl und Kindermann, namentlich der Letztere schon in den ersten Takten seiner Partie, zeichneten sich rühmlichst aus. Gleichwohl hätte man, zunächst in den beiden ersten Sätzen, das rhythmische Element etwas schärfer ausgeprägt wünschen und dafür lieber auf einige Freiheiten im Tempo verzichten können. Das beschleunigte Zeitmaass am Schlusse des ersten Satzes schien mir nicht ganz dem Geiste desselben zu entsprechen; das Scherzo fand seine Klippe in der Achtelnote des Themas, welche im Verlaufe des Stückes bei den Streichinstrumenten nicht mehr vernehmbar war. Die Unreinheit der Holzbläser entschuldigte wohl die tropische Hitze des dichtgefüllten Saales. Am meisten Lob dürfte der Chor verdienen, welcher seine grosse Aufgabe in der Symphonie, wie auch die kleinere in dem »Schicksalslied« von Johannes Brahms in ausgezeichneter Weise löste. Letztere Composition ist ein würdiges Seitenstück zu einzelnen Sätzen des »Deutschen Requiems«, reich an origineller Conception und genialer Durchbildung. Der Text, aus »Hyperion« von Hölderlin, umschreibt erst die Beseligung himmlischer Genien, dann die Ruhelosigkeit der leidenden Menschen. Der Componist schildert erstere mit ebenso rührenden und zarten, als letztere mit charakteristischen Tönen; er schliesst aber nicht mit dieser Unruhe ab, sondern führt sie in einem Orchesternachspiele, während die menschlichen Stimmen schweigen, zurück zu der Beseligung des ewigen Lichtes und der himmlischen Klarheit, und gerade dies scheint mir ein ebenso feiner als geistreicher und bedeutsamer Zug für die Würdigung des ganzen Werkes zu sein, welches dem Besten seiner Gattung an musikalischem Werthe gleichkommen dürfte. Minder bedeutend war die andere Novität des Concertes: Joachim Raff's neues Clavier-Concert in C-moll. Seine besseren Gedanken sind Mendelssohn'sche Anklänge. Uebrigens ist der erste Satz für das Solo-Instrument, welches vom Orchester gedeckt wird, ziemlich undankbar, das Adagio zwar wohlklingend, aber für seine paar musikalischen Phrasen zu lang, und erst der letzte Satz im Marschrhythmus einigermaassen effectvoll. Erst hier konnte die Solistin, Frau Erdmannsdörfer-Fichtner von Sondershausen, die Vorzüge ihres Spieles: einen kräftigen Anschlag, eine feine Nüancirung und eine wohlthuende Genauigkeit in den Passagen wie im Rhythmus zur Geltung bringen. Wäre doch die Dame statt mit diesem Werke mit Beethoven's G dur-Concert oder einem der Weber'schen Concerte aufgetreten; an die Mozart'schen, von denen auch lange keines mehr gespielt wurde, zu erinnern, wäre ohnehin ganz vergebliche Mühe. Sie werden hin und wieder noch von Künstlern, von Virtuosen aber nie mehr gespielt. Die Anfangsnummer des Concertes, welche unbemerkt für den Schluss des Berichtes übrig blieb, war Chr. v. Gluck's Ouvertüre zur Oper »Iphigenia in Aulis« mit dem R. Wagner'schen Schluss; sie wurde in glanzvoller Breite und in ihrer ernsten Würde angemessen gespielt. Der R. Wagner'sche Schluss mit der Rückkehr auf die schmerzvollen Einleitungstakte der Ouvertüre ist musikalisch begründet und wirksam, nicht aber dramatisch; da nämlich die Oper nicht wie die Sage, mit dem Verschwinden der Iphigenia nach Tauris, sondern mit ihrer Vermählung mit Achilles endet, scheint mir der glanzvolle Mozart'sche Schluss für deren musikalische Einleitung entsprechender zu sein. Allerdings hat R. Wagner diesen Schluss der Oper ebenfalls nach dem Inhalte der Sage geändert und wohl darum auch die Ouvertüre. Herr Kapellmeister Levi dirigirte das Concert wieder mit der schon oft rühmlich anerkannten Umsicht und Gewandtheit.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** Am 30. April veranstaltete die Kgl. Hochschule für Musik ihre zweite grosse Aufführung mit Chor und Orchester: das Oratorium Saul von Händel. Gegeben wurde dasselbe in möglichst treuem Anschlusse an die Originalgestalt; sämmtliche Mitwirkende gehören dem genannten Institute an. Die Aufführung gelang vortrefflich und stellte die ergreifenden Schönheiten des Werkes in das hellste Licht. Ein ausführlicherer Bericht hierüber wird folgen.

* **Düsseldorf.** Das 52. Niederrheinische Musik-Fest wird am 16., 17. und 18. Mai in der städtischen Tonhalle hierselbst unter Leitung des Herrn Professor Joseph Joachim, Directors der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin, und des Kgl. Musikdirectors Herrn Julius Tausch aus Düsseldorf stattfinden. Zur Aufführung kommen: am ersten Tage: 1. Missa solemnis in D-dur von L. van Beethoven, 2. Symphonie in C-dur von Mozart; am zweiten Tage: »Herakles«, Oratorium von G. F. Händel; am dritten Tage: U. A. Symphonie in B-dur von R. Schumann, »Schicksalslied« für Chor und Orchester von J. Brahms, Violinconcert von L. van Beethoven (vorgetragen von Herrn Professor Joachim) und Vorträge der Solisten. Ihre Mitwirkung haben zugesichert: Frau Dr. Peschka-Leutner aus Leipzig (Sopran), Frau Prof. Amalie Joachim aus Berlin (Alt), Fräulein Adele Asmann, Concertsängerin aus Berlin (Alt), Herr Jos. von Witt, Hofopernsänger aus Dresden (Tenor), Herr Georg Henschel, Concertsänger aus Berlin (Bass), und Herr Wilh. Schauseil, Musikdirector aus Düsseldorf (Orgel). Die Hauptproben beginnen schon Freitag den 14. Mai, Vormittags.

* **Wien.** (Hofopertheater.) Die etwa sechsjährige Directionsperiode Herbeck ist nach langem Schweben und Wackeln endlich auch zum Abschluss gekommen. Herr Herbeck ist »aus Gesundheitsrücksichten« entlassen. Fast sollte man auf die Vermuthung kommen, dass diese Gesundheitsrücksichten mehr dem Theater gelten, als ihm selber, denn er hat sich körperlich wohl genug gefühlt, um sofort eine andere Stelle anzunehmen. Bei der Hofoper ging es aller-

Digitized by Google

dings um keinen Preis mehr, hier war vollständig abgewirthschaftet. Das furchtbare Deficit veranlasste endlich eine genauere Revision der Buch- und Kassenführung besagter Direction, und dabei stellten sich, wie die Tageszeitungen im Einzelnen berichtet haben, unglaubliche Dinge heraus, die insgesammt die Ueberzeugung hervorriefen, der Director des Operntheaters habe (so drückt sich einer der Reporter aus) auch nicht die blasseste Idee gehabt von Buchführung und ähnlichen directorialen Angelegenheiten. Aufrichtig gesagt, dies ist mehr, oder wenn man will weniger als wir erwartet haben; es ist zunächst das gerade Gegentheil von dem, was bei Herbeck's Uebernahme in die Hofoper verheissen wurde. Graf Wrbna, ein wenig künstlerischer aber ökonomischer Mann, hatte unlängst die Leitung der Hoftheater übernommen, um in diesem Fass der Danaiden etwas von geordnetem Haushalt einzuführen. Herbeck wurde ihm für die Oper als der geeignete Mann dargestellt, und als derselbe seine Direction antrat, las man nach Opernabenden in Wiener Blättern die sonderbaren Mittheilungen, die Vorstellung habe so und so viel Einnahme gebracht, mitunter mit dem Zusatze »mehr als jemals zuvor« oder dergleichen. Man musste glauben, der neue Director sei ein gewaltiger Rechenmeister. Und nun dieser Ausgang! —

Ueber die Ursachen der Theatercalamität hat sich eine gewisse oberflächliche Meinung gebildet. »Das Haus ist zu gross und zu theuer für Wien (schreibt ein Correspondent »Im neuen Reich« Nr. 15 S. 594), die grossen theuren Häuser sind ja überhaupt eine Grundursache der unerfreulichen Theaterverhältnisse, die grossen Häuser und die hohen Gagen. Man klagt über die abnehmende Theaterlust, macht es aber immer weiteren Kreisen unmöglich, ein gutes Schauspiel zu besuchen. Soviel gegen die Impresarienwirthschaft zu sagen ist, die Thatsache steht doch fest, dass Wien nie eine bessere Oper hatte und weniger für dieselbe auszugeben brauchte, als da dieselbe in Pacht gegeben wurde. Jetzt ist die ewige Noth, dass die ersten Sänger und Sängerinnen in ihren Anstellungen an Hofbühnen denselben Sold beanspruchen, welchen die grossen Unternehmer ihren Sclaven zahlen, welche heute in London, morgen in Moskau und übermorgen in Rio de Janeiro singen müssen.« Natürlich stehen die Bauten, welche man in unseren Zeiten als Operncolosse aufgerichtet hat, ausser allem Verhältniss zu der übrigen Kunst, und darin liegt namentlich das Ungeeignete, ja das Gemeinschädliche derselben. Findet man jetzt, wo der Bankrott eingetreten ist, diese Häuser zu gross für den pecuniären Bestand, so muss eine merkwürdige Disharmonie bestehen zwischen dem, was das Publikum zu leisten vermag und dem, was die »Grosse Oper« erfordert. Nach den Ansprüchen der letzteren sind jene Häuser gebaut. Als Resultat ergiebt sich also, dass die »Grosse Oper« Ansprüche macht, welche das Publikum nicht mehr zu erfüllen vermag oder gewillt ist. Dieses Resultat merke man sich, es ist erfreulich.

Im Uebrigen hat Wien selber eben in dieser Zeit ein Beispiel geliefert, dass die Theaterlust nicht gänzlich geschwunden ist, dass namentlich ein beharrliches Streben in der wahren Kunst eine völlig unerwartete begeisterte Anerkennung findet. Während Laube gegen Shakespeare declamirt, und Herbeck kläglich endet, macht Dingelstedt, der Director des Burgtheaters, eine Reihe Shakespeare'scher Dramen, in deren Unaufführbarkeit unsere vorzugsweise »praktischen« Theaterdirectoren völlig einig waren, zu Kassenstücken! Wir gönnen dem vielfach angefeindeten und zur Seite gedrängten Manne von Herzen diesen Triumph. Es liegt dieser Thatsache mehr zu Grunde, als die Launen des wankelmüthigen Publikums, wie ein Berichterstatter der »Hamb. Nachr.« meint, welcher schreibt: »Die Launenhaftigkeit des Publikums entzieht sich jeder Berechnung und spricht jeder Erfahrungsregel Hohn. Gehen doch eben jetzt, zur selben Zeit, wo alle Theater Wiens, die guten wie die schlechten, gegen Mangel und steigende Nothlage zu kämpfen haben, die Shakespeare'schen Königsdramen bei stets überfülltem Hause und unter frenetischem Beifallsgejauchze des Publikums auf der Bühne unseres Burgtheaters in Scene. So grossartig die Dichtung, so unvergleichlich künstlerisch vollendet die Darstellung dieser Königsdramen genannt werden muss, so wenig kann Dichtung oder Darstellung allein der durchschlagende Kassenerfolg zugeschrieben werden, den das Burgtheater bisher mit ihnen erzielt hat. Nur zu oft ist schon derselbe Shakespeare vor dürftig besetztem Hause in Scene gegangen, nur zu häufig entfalteten dieselben Künstler das Vollmaass ihres Könnens vor leeren Logen und Bänken. Das Publikum fühlt sich eben im Augenblick bewogen, Shakespeare seine Huldigungen darzubringen und deshalb strömt es dem Burgtheater in hellen Haufen zu. Vielleicht schon morgen tritt eine Sinnesänderung ein und Shakespeare theilt das Schicksal seiner deutschen Brüder im Geiste, Schiller's und Goethe's, deren Dramen seit geraumer Zeit meist nur mehr vor einem intimeren Kreise, d. h. vor mässig besuchtem Hause aufgeführt werden. Trotzdem darf aus dieser letzteren Erscheinung kein ungünstiger Schluss auf einen etwaigen Rückgang des in unserem Publikum vorhandenen Literaturstrebens gefolgert werden, eben so wenig, wie die begeisterte Aufnahme der Shakespeare'schen Königsdramen den einzig richtigen Standpunkt zur Beurtheilung dieses idealen Strebens abgeben kann. Das gebildete Wien verhält sich zu seinen Classikern wie ein verständiger Hausherr zu einem lieben Gaste. Es überhäuft diesen Gast allezeit mit einer Fülle von Liebenswürdigkeiten, sündigt aber ohne Weiteres gegen seine Hausherrenpflichten, wenn Vorkommnisse geschäftlicher Natur seine Aufmerksamkeit anderweitig in Anspruch nehmen. Die vortreffliche Inscenirung einiger Opern und Ballete, welche als Erinnerung an die Zeit verblieben, in welcher Hofrath Dingelstedt dem Hofoperntheater als Director vorstand, weckten den Glauben, dass mit der Versetzung Dingelstedt's in das Departement des Burgtheaters ein Fehlgriff begangen worden sei, der sowohl im Interesse der Oper, als des einer Intrigue zum Opfer gefallenen Mannes zu bedauern bliebe. An der Umarbeitung und bühnengemässen Einrichtung der Shakespeare-Dramen erprobte sich jedoch das Kraftgenie Dingelstedt's in eminenter Weise, und wissen wir nunmehr jener Dame, der ehemaligen warmen Gönnerin des jetzt ebenfalls gefallenen Operndirectors Herbeck, Dank, dass sie Dingelstedt auf seinen berufensten Posten hinauf intriguirt hat. Um sich an die bühnengemässe Einrichtung der Königsdramen zu wagen, musste Dingelstedt gewissermaassen erst Land und Leute kennen lernen, mit denen solch ein Wagniss zu unternehmen sei. Er musste das Terrain studiren, den Boden des Burgtheaters und die darauf wirkenden Kräfte im engeren Umgange kennen lernen, um sich mit Ruhe und freudiger Siegeszuversicht an die Lösung der grossen Aufgabe zu machen. Ohne seine Entfernung von dem Posten eines Operndirectors wäre die von den bühnenkundigsten Männern unserer und früherer Zeit — ich erinnere nur an Grillparzer — getheilte Ansicht von der Unaufführbarkeit dieser Dramen auch in der Folge zu Recht bestehen geblieben und das für jeden Kunstfreund so überaus traurig abschliessende Theaterjahr 1874—75 wäre um einen hellstrahlenden Lichtpunkt ärmer gewesen.«

Als neuer Director der Hofoper amtirt nunmehr Herr Jauner. Derselbe war bis dahin Director des Carltheaters, »früher Schauspieler in Dresden, und hatte bei Theatervorstellungen im Auersperg'schen Palais als Regisseur fungirt. Unter der Aegide der Fürstin Pauline Metternich waren dort zu Wohlthätigkeitszwecken Komödien, natürlich französische, aufgeführt und lebende Bilder dargestellt worden, und Herr Jauner scheint sich dabei so nützlich gemacht zu haben, dass man in ihm den geeigneten Mann gefunden zu haben meinte. Ueberdies hat er das Verdienst, hier zuerst einen Elephanten auf die Bühne gebracht zu haben.« (Im neuen Reich, S. 595.) Sehr nützliche Vorstudien für die erfolgreiche Leitung einer »Kunstanstalt«, welche für gewöhnliche Geschöpfe »zu gross« ist! Er wird übrigens hinreichend und bald Gelegenheit haben, mit seinem Actions-Programm herauszurücken; vorläufig hält er dasselbe noch verborgen. »Was er wird und was er will«, schreibt ein anderer Berichterstatter, »bildet vorläufig nur den Gegenstand von Gerüchten und Muthmaassungen, denen ein Definitivum auch so bald kaum folgen kann. Die meisten Schwierigkeiten dürften dem neuen Director auf dem Gebiete der Personalfragen erwachsen. Auf diesem Gebiete ist an unserer Hofoper seit Jahren heillos gewirthschaftet worden. Hier gab es Namen und Gageziffern, deren Genesis in das Dunkel geheimnissreicher Sage getaucht war; Sängerinnen und Tänzerinnen waren hier mit erklecklichen Jahresgagen angestellt, die ihr Leben lang auf den Brettern dieser Bühne weder den Mund geöffnet, noch einen Fuss gehoben hatten. Director Herbeck hielt sich streng an seine »Kunstrichtung«, was darum und daneben herlief, liess er laufen; er hatte die Dinge so vorgefunden, warum sollte er einen guten alten Hausbrauch über den Haufen werfen! Das giebt ja immer einigen Lärm und in Kreisen, mit denen nicht gut Kirschen essen ist, unzufriedene Gesichter. Herr Jauner gedenkt nun seine Amtirung mit dem Aufräumen unter dem Ueberflusse im Gagenetat und im Personalstande zu eröffnen. Der Gedanke ist jedenfalls werth,

Digitized by Google

gewürdigt und gefördert zu werden. Aber wird gerade der feine, aalglatte Weltmann Jauner die Courage haben, einem Dutzend hoher Herren direct heraus zu sagen, dass sie sich ihre Schützlinge selbst bezahlen sollen, wenn sie durchaus darauf bestehen, dass diese auf ihren Karten das Epitheton: „Mitglied des K. K. Hofoperntheaters" führen sollen? Personen, die Herrn Jauner näher zu kennen behaupten, ziehen seine Courage gerade in diesem Punkte in Zweifel.« Nicht unmöglich, dass er mit Unterstützung des in den höchsten Regionen kundgegebenen energischen Willens, derartige Augiasställe zu reinigen, doch den Muth hierzu findet. Wir führen diese Worte hier namentlich deshalb an, damit auswärtige, mit den Verhältnissen unbekannte Leser nicht auf den Gedanken gerathen, die ganze Misswirthschaft an der kaiserl. Hofoper in den letzten fünf bis sechs Jahren sei allein als eine persönliche Verschuldung Herbeck's anzusehen. Es liegt uns sehr fern, ihn für Missstände verantwortlich zu machen, die bereits vor ihm vorhanden waren und auch für den besten Director von der Welt ein peinliches Hemmniss sein mussten. Aber darin ist er wieder mitschuldig, dass er in Folge der krummen Protections-Wege, auf welchen er zu der Direction jener Oper gelangte, überhaupt niemals die Autorität und den moralischen Rückhalt erlangen konnte, welche zu einer derartigen Säuberung unerlässlich sind. Vermehrte er jene Geschichten noch durch eigne »geniale Wirthschaft«, so ist das Ende wohl erklärlich.

Wir bedauern dieses nicht, weil dadurch wieder einer jener Kolosse in's Wanken geräth, die als »Hofoperntheater« der wahren musikalischen Kunst mehr den Weg versperren, als ihr nützlich sind. Herr Herbeck selber — hiervon möchten wir uns überzeugt halten — hat bei seiner Opernleitung die Wahrnehmung gemacht, dass ihm hier mit ungleich grösseren Mitteln bei weitem nicht so viel specifisch musikalisch Neues und Durchgreifendes vorzuführen gelungen sei, als früher mit den Gesellschaftsconcerten, dem Singverein und selbst dem Männergesangverein. Dies ist auch vollkommen richtig und erklärt sich daraus, dass der Schwerpunkt der Musik zur Zeit nicht mehr in der Oper, sondern in den Concerten liegt. Was Wunder also, wenn Ex-Director Herbeck, der doch vor allem Musiker ist und sein will und selbst an der Oper zunächst, wenn auch irrthümlich, rein musikalische Zwecke verfolgen zu können meinte — was Wunder, wenn dieser vielgewandte Mann sofort das Kleid wechselt und die Leitung der Gesellschafts-Concerte und des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde, die er vor seiner Berufung zu der Hofoper inne hatte, wieder übernimmt! Diese Rückkehr zu der alten Stätte einer gefeierten Wirksamkeit ist uns nur deshalb bedauerlich, weil sie leider auf Kosten des genialen Meisters Brahms geschieht. In Berichten aus Wien liest man, Brahms sei zum Rücktritt veranlasst in höchst kleinlicher Weise — letzteres versteht sich unter den obwaltenden Verhältnissen und bei den daran betheiligten Personen eigentlich von selbst. Möge Brahms sich trösten. Wohin er sich auch wendet, sei es zu einer neuen Wirksamkeit oder in einfacher Privatstellung, er wird überall begeisterte Anhänger finden und als eine Persönlichkeit betrachtet werden, welche für die Kunst ein Segen ist. *Chr.*

ANZEIGER.

[401]

Nova Nr. 1

aus dem Verlage von

Ed. Bote & G. Bock,

Königliche Hof-Musikhandlung.

Berlin. Leipzigerstr. 37 und U. d. Linden 27.

I. Orchester.

	Mark.
Gung'l, Jos. Die tanzende Muse, Polka-Mazurka, Op. 279 und **Saro, H.** Hildegard, Polka. (Sammlg. Heft 453)	7,00
Hofmann, Heinrich. 3 Klavierstücke Op. 15. Orchesterst.	18,00
Kéler-Béla. Traumglück, Polka-Mazurka, Op. 94 und **Conradi, A.** Höllen-Galopp, Op. 121. (Sammlg. Heft 451)	7,00
—— Die Glücksgöttin, Polka française, Op. 99 und **Walther, O.** Belle humeur Galopp, Op. 58. (Sammlg. Heft 452)	7,00
—— Die letzten Glücksstunden, Walzer, Op. 100. (Sammlg. Heft 454)	12,00
Raff, J. Symphonie Nr. 6 in D-moll, Op. 189. Orchesterst.	30,00

II. Instrumental-Musik.

Gung'l, Jos. Op. 276. Tanz-Metronome. Walzer für Pianoforte und Violine	2,00
—— Derselbe für Pianoforte und Flöte	2,00
—— Op. 277. Unter den Linden. Walzer f. Pfte. und Violine	2,00
—— Derselbe für Pianoforte und Flöte	2,00
—— Op. 278. Novellen, Walzer für Pianoforte und Violine	2,00
—— Derselbe für Pianoforte und Flöte	2,00
Lange, Gust. Op. 48. Fleurs fanées. Melodie, f. Pfte. u. Vlne.	2,00
—— Op. 51. Minnelied. Melodie —	2,00
—— Op. 52. Einsame Thränen. Nocturne —	2,00
—— Op. 54. Dein Eigen. Melodie —	2,00
—— Op. 75. Liebesahnung. Tonstück —	2,00
—— Op. 85. Aus Herzensgrunde. Melodie —	2,00
—— Op. 94. Immortellen. Elegie —	2,00
Lecocq, Charles. Mamsell Angot. Die Tochter der Halle.	
Melodien für Violine allein Heft I	1,50
— — Heft II	1,50
Melodien für Flöte allein Heft I	1,50
— — Heft II	1,50
Potpourri für Pianoforte und Violine	5,00
Meyer, Heinrich. Grosse Kindersinfonie mit Kinderinstrumenten à 4m.	8,50
—— Dieselbe mit Begleitung von Streich- und Kinderinstrumenten à 2m.	10,30
Singelée, J. B. Op. 136. La fille de Madame Angot. Fantaisie pour Piano et Violon	4,00
Urban, Heinrich. Op. 13. Stimmungen. Sechs Stücke für Violine und Pianoforte cplt.	6,50
Vaăaus, Jean. Op. 11. 3 Pièces faciles pour Harmonium.	
Nr. 1. Prélude. As-dur	0,50
Nr. 2. Chanson sans paroles	0,50
Nr. 3. Choeur des pélerins	0,50
—— Op. 12. Introduction et Fuge, A-moll, pour Harmonium	1,00

III. Pianoforte à 4 ms. et à 2 ms.

Bial, R. Fest-Polonaise mit Gesang	0,80
Conradi, A. Musikalischer Kladderadatsch. Grosses Potpourri. (Nachgelassene Werke Nr. 1)	3,00
—— Je toller je besser! Grosses Potpourri. (Nachgelassene Werke Nr. 2)	4,00
Ehrlich, H. Op. 2. Liebeslieder. Variationen über ein Original-Thema	5,00
Heintze, G. Op. 10. Vier kleine Stücke à 4m.	2,50
Hofmann, Heinrich. Op. 15. Drei Charakterstücke à 4m.	6,00
Lange, Gustav. Op. 185. Vier Fantasiestücke aus Gounod's Faust.	
Nr. 1. Duett des 3. Actes. (Faust und Margarethe)	2,00
Nr. 2. Blümlein traut. (Lied des Siebel)	1,80
Nr. 3. Es war ein König in Thule	1,80
Nr. 4. Juwelenarie. (Schmuckwalzer)	1,80
—— Op. 191. O frage nicht. Lyrisches Tonstück	1,80
—— Op. 192. Grüss Gott du schöner Wald. Tonstück	1,80
—— Op. 193. Schlummerlied. Tonstück	1,50
—— Op. 194. Bunte Blätter. 6 leichte melodische Stücke.	
Nr. 1. Auf dem Wasser	1,00
Nr. 2. Veilchengruss	1,00
Nr. 3. Neue Blüthen	1,00
Nr. 4. Seelenfroh	1,00
Nr. 5. Linde Lüfte	1,00
Nr. 6. Angebinde	1,00
—— Op. 195. 6 Lieder von Curschmann.	
Nr. 1. An Rose	2,00
Nr. 2. Der Schiffer fährt zu Land	2,00
Nr. 3. Willkommen, du Gottes Sonne	1,30
Nr. 4. Du siehst mich an	1,80
Nr. 5. Der Fischer	1,80
Nr. 6. Der kleine Hans	2,00
—— Op. 96. Walzer und Soldatenchor aus »Margarethe« von Gounod.	
Nr. 1. Walzer	2,50
Nr. 2. Soldatenchor	2,50
—— Op. 197. Mamsell Angot. Oper von Ch. Lecocq. Fantasie	2,00
—— Op. 198. Grosse Fantasie aus »Margarethe«	2,00
Langhans, Louise. Op. 19. Danse guerrière	1,00
—— Op. 20. Nocturne	1,00

Digitized by Google

Mark.

Leybach, J. Op. 169. La fille de Madame Angot. Fantaisie brillante 2,50
Neitzel, Otto. Valse 1,00
Offenbach, J. Schönröschen. Operette. Potpourri 3,00
Raff, Joachim. Op. 189. Sinfonie (Nr. 6. D-moll) für grosses Orchester. Klavierauszug zu 4 Händen 10,00
Schmidt, Richard. Op. 12. Concert-Polonaise 2,00
Schönburg, Hilmar. Op. 79. Im Hochland. Melodisches Tonstück 2,00
—— Op. 80. Jugend-Spiele. Charakterstück 1,50
—— Op. 81. Mein Heimathland. Melodisches Tonstück . . 1,50
Strauss, Johann. Die Fledermaus. Operette.
Potpourri Nr. 1 3,00
Potpourri Nr. 2 3,00
Wüerst, Richard. A-ing-fo-hi. Komische Oper in 3 Akten. Potpourri 3,00

IV. Tänze und Märsche à 4 ms. et à 2 ms.

Bilse, B. Op. 33. Chiwa-Marsch à 4m. 1,00
Gung'l, J. Op. 276. Tanz-Metronome. Walzer à 4m. . . . 2,00
—— Op. 280. Oeromhangok (Freudenklänge) Czárdás . . . 0,80
—— Op. 283. Minnelieder. Walzer à 4m. 2,00
—— Op. 295. Ein Christgeschenk f. die Kleinen. Kinderpolka 1,00
Kéler-Béla. Op. 93. Auf Flügeln der Liebe. Walzer à 4m. . 2,00
Lehnhardt, G. Op. 51. »Une perle de danse«. Polka grazieuse über Themen aus dem Zaubermärchen »Die sieben Raben«. 1,00
Löw, W. C. »Schönröschen«. Operette von J. Offenbach. Quadrille 1,00
Lorenz, Fr. Alb. Op. 262. Prinz Heinrich-Marsch 1,00
Saro, H. Op. 82. Am Bord des Dampfers »Weser« auf See. Polka-Mazurka 0,80
—— Op. 85. Im Laufschritt. Galopp 0,80
Strauss, Johann. Die Fledermaus. Operette. Quadrille von Bial 1,00
Walther, C. Op. 47. Josephinen-Polka-Mazurka 0,80
—— Op. 48. Marien-Galopp 0,80
—— Op. 49. Gretchen-Polka 0,80
—— Op. 51. Clara-Rheinländer-Polka 0,80

V. Gesangmusik.

Hasse, Gustav. Sechs Lieder, Op. 118.
Nr. 1. In mein gar zu dunkles Leben (H. Heine) . . . 0,50
Nr. 2. Was sich die Schwalben erzählen (A. v. Winterfeld) 1,00
Nr. 3. O Tannebaum, o Tannebaum (Josef Seiler) . . . 0,50
Nr. 4. Aus Venedig (A. v. Winterfeld) 0,80
Nr. 5. Horch, wie singt und klingt der Wald (J. Seiler) . 0,50
Nr. 6. Verrathene Liebe (Chamisso) 0,80
Jonas, Ernst. Widmung. Ich wollt ich wär ein Vogel . . . 1,00
Neitzel, Otto. Op. 4a. Zwei Lieder aus Mirza Schaffy.
Nr. 1. Nicht mit Engeln; Nr. 2. O Mädchen 1,00
—— Op. 4b. Zwei Lieder.
Nr. 1. Reiterlied. Ich ritt durch klare Frühlingspracht; Nr. 2. Zu deinen Füssen will ich ruh'n 1,50
Papendick, G. A. 4 Gedichte.
Nr. 1. Marianka. Nr. 2. O Frühling komm. Nr. 3. Natur und Menschenherz. Nr. 4. Mein Grabmal 1,50
Radecke, Robert. Op. 42. »Die Mönkguter« oder »Die Probe-Ehe«. Liederspiel.
Nr. 5. Matrosenchor 1,50
Nr. 6. Lied 1,00
Nr. 8. Lied 1,00
Sabbath, Eduard. Deutsche Hymne.
Für gemischten Chor. Part. und Stimmen 0,80
Dreistimmig. Partitur 0,30

Blumner, Martin. Op. 30. Der Fall Jerusalems. Oratorium. Klavierauszug . . . . . . netto 12,00
Gung'l-Album . . . . . . netto 2,00
Maillart, Aimé. Das Glöckchen des Eremiten. Klavierauszug mit Text . . . . . . netto 8,00
Nicolai, Otto. Die lustigen Weiber von Windsor. Klavierauszug mit Text . . . . . . netto 6,00
—— —— —— Klavierauszug à 2ms. . netto 3,00

Offenbach, J. Orpheus in der Unterwelt. Klavierauszug mit Text . . . . . . netto 6,00
—— —— —— Klavierauszug à 2ms. . netto 3,00
Radecke, Robert. »Die Mönkguter« oder: »Die Probe-Ehe«. Klavierauszug mit Text . . . . . netto 6,00
Wüerst, Richard. A-ing-fo-hi. Klavierauszug mit Text . . . . . . netto 9,00

[102] Im Verlage von *Julius Hainauer*, königl. Hofmusikalienhandlung in Breslau, sind **soeben** erschienen:

Sieben Lieder von Robert Burns

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

von **Adolf Jensen.**

Op. 49. **Nummer-Ausgabe.**

M. Pf.
Nr. 1. Mein Herz ist im Hochland . . . . . . 1 —
Nr. 2. Für Einen . . . . . . — 75
Nr. 3. Einen schlimmen Weg ging gestern ich . . . . . . 1 —
Nr. 4. Die süsse Dirn' von Inverness . . . . . . 1 —
Nr. 5. John Anderson, mein Lieb! . . . . . . — 75
Nr. 6. O, säh' ich auf der Haide dort . . . . . . 1 —
Nr. 7. Leb wohl mein Ayr! 1 25

---

[103] Soeben erschien in meinem Verlage

Lasset die Kindlein zu mir kommen.

(Suffer little children to come unto Me.)

Cantate

für

Sopran- und Alt-Stimmen

(Soli und Chor)

mit Clavierbegleitung

componirt von

H. M. Schletterer.

Op. 46.

Partitur 3 M. netto. Stimmen 1 M. 70 Pf. netto.
Stimmen einzeln: Kinder 30 Pf. Mütter 60 Pf. Jünger 80 Pf

Leipzig und Winterthur **J. Rieter-Biedermann.**

GIESSHÜBLER

[104] **bei Carlsbad,**

Reinster alkalischer Sauerbrunn,

wird bei

Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,

ferner mit

Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch, endlich als das brillanteste

Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.

Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer

Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. Mai 1875. **Nr. 20.** X. Jahrgang.

Der Bach-Verein zu Leipzig.

Die Bach-Gesellschaft hat bis jetzt neunzig Kirchen-Cantaten Seb. Bach's veröffentlicht, und drei weitere Bände mit je zehn solcher Werke sind in Vorbereitung. Mit dieser Thätigkeit hat das Interesse der musikalischen Welt an den hier zu Tage kommenden Kunstschätzen nicht Schritt gehalten. Das erste freudige Erstaunen über den Reichthum bisher unbekannter grossartiger Tonschöpfungen, welches sich in vielfachen Aufführungs-Versuchen äusserte, wich bald einer gewissen Befremdung über die Wirkung dessen, was sich auf dem Papiere so gross angelegt und meisterhaft durchgeführt ausnahm; dieses Gefühl, verbunden mit der Erkenntniss der ungewöhnlich hohen technischen Anforderungen, welche Bach'sche Cantaten an die Ausführenden stellen, nicht weniger der Schwierigkeit und Umständlichkeit, das Bach'sche Orchester herzustellen und eine Orgelstimme anzufertigen, endlich auch wohl der Umstand, dass in den Kirchen die geeigneten Räumlichkeiten häufig nicht vorhanden und die wenigsten Concertsäle mit Orgeln ausgestattet waren — alles dies hatte zur Folge, dass kaum die eine oder andere Cantate es zu einer weiteren Verbreitung brachte. Indessen war die Bedeutsamkeit dieser Werke denn doch für jeden unbefangenen Musiker zu offenbar, als dass die Versuche, sie ins Leben zurück zu führen, nicht immer wieder erneuert wären. Man versuchte es nun mit Bearbeitungen einzelner Cantaten, durch welche sie den Musikern handlicher und den Hörern eingänglicher gemacht werden sollten, Bearbeitungen, die sich auf eine theilweise Umgestaltung des Bach'schen Orchesters, vor allem aber auf Eliminirung der Orgel-Begleitung bezogen. Aber auch jetzt war der Erfolg nur ein geringer. Zudem erhob sich bald über die Berechtigung solcher Bearbeitungen ein heftiger Streit, in welchem die Verwirrung von Richtigem und Unrichtigem einen im Grunde ganz klaren Thatbestand immer mehr zu verdunkeln drohte.

Wenn, wie es mit den Bach'schen Cantaten der Fall war, eine vollständig versunkene Kunstwelt plötzlich wieder emportaucht, wird es immer erst einer gewissen Zeit bedürfen, sich in derselben zu orientiren. Die Zeit Bach's liegt uns zwar nicht so fern, dass wir die Fühlung mit ihr ganz verloren hätten, aber es ist ein anderes, eine Sprache verstehen als sich angeheimelt fühlen durch sie. Dazu kommt noch, dass Bach selbst von seiner Mitwelt als Vocalcomponist im Allgemeinen nicht begriffen worden ist, die doch mit den Verhältnissen, aus welchen seine Kunst erwuchs, noch im lebendigsten Zusammenhange war. Das also darf nicht Wunder nehmen, dass vor manchem in diesen Kirchencantaten das moderne Gefühl einstweilen noch zurückweicht, bei anderem nicht die volle künstlerische Absicht begreift. Um so mehr aber ist dahin zu streben, dass alle Intentionen klar ans Licht treten und hierzu ist das erste Erforderniss die gewissenhafteste Beobachtung der Originalgestalt, sowie eine lebendige Vorstellung von den Bedingungen, unter welchen die Werke entstanden. Nichts ist unrichtiger, als den Bach'schen Kirchencantaten gegenüber allerhand moderne Anschauungen zur Geltung bringen zu wollen und, wenn sie diesen widerstreben, ihnen vielleicht gar nur ein sogenanntes historisches Interesse zuzuerkennen. Und wen befremdende Einzelnheiten zurückstossen sollten, dem würde zu sagen sein, dass Bach nur in erweitertem Maasse dasjenige für sich beansprucht, was jede geniale Persönlichkeit fordert, die Gewöhnung an gewisse Eigenthümlichkeiten, welche um so inniger mit dem Organismus des Kunstwerks zusammenhängen, je tiefer der Genius war, aus welchem es heraus geboren wurde. Denn in diesem Meister hat sich der Gehalt seiner Zeit und Vorzeit mit einer Energie zur Individualität verdichtet, welche beispiellos ist in der Kunstgeschichte. Es ist eine bekannte Erfahrung, dass nach einmal erreichter Gewöhnung es gerade solche Eigenthümlichkeiten sind, mit welchen man sich aufs innigste befreundet. Freilich ist dazu ein häufiges Hören und zwar vieler Bach'scher Cantaten nothwendig; in keinem Falle genügt es, hier und da eine solche als Concerttheil inmitten anderer Stücke aufzuführen, wo sie dann nothwendigerweise fast wie ein Curiosum erscheinen muss.

Ausgehend von diesen Ueberzeugungen fassten im Herbst des vorigen Jahres einige für Bach'sche Kunst begeisterte Männer in Leipzig den Entschluss, eine Anzahl gesangestüchtiger Damen und Herren zunächst zu einer einmaligen Aufführung mehrer Bach'scher Cantaten zusammen zu bitten, und wenn möglich diese Sängerschaar zur Constituirung eines Vereines zu gewinnen, welcher sich vorzugsweise die Pflege Bach'scher Kirchenmusik in Leipzig zur Aufgabe machte. Sie verhehlten sich nicht, dass es bei der Ueberfüllung, an welcher das musikalische Leben Leipzigs leidet, für einen neuen Verein nicht leicht sein würde, Boden zu gewinnen. Andrerseits aber lag es auf der Hand, dass für die Erreichung der Ziele, welche der Verein vor allem anstreben sollte, hier eine Reihe von Vorbedingungen gegeben war, die sich an keinem andern Orte finden. Bei weitem die Mehrzahl der Bach'schen Cantaten ist für die Leipziger Kirchen componirt, und so wenig dieselben auch jetzt dort gehört werden, so sind sich doch die Bewohner der Stadt mit Stolz dessen bewusst, was diese einst an dem Meister besessen hat, und bringen seinen Werken grössere Geneigtheit, sich mit ihnen vertraut zu machen, entgegen. Es ist

Digitized by Google

für unbekannte Compositionen, über deren günstige oder ungünstige Aufnahme ja in so vielen Fällen die Stimmung des Hörers und der Grad seiner Sammlung entscheidet, nicht gleichgültig, wenn er sie unter der Vorstellung an sich vorüberziehen lässt, dass sie vor anderthalb hundert Jahren von derselben Stelle aus zuerst ertönten, und meistens wohl nur von dort aus, um später in lange Vergessenheit zu sinken. Vor allem aber sind die Cultusformen im Leipziger Gottesdienst, welche zum Theil auch die Gestalt der Cantaten bestimmten, mit geringen Veränderungen dieselben geblieben: der Raum für die Kirchenmusik ist jetzt knapper bemessen, statt der lateinischen Hymnen- und Motetten-Texte sind deutsche im Gebrauch, aber im wesentlichen ist alles wie damals, und durch die Bekanntschaft mit dem Cultusgange wird es dem Leipziger erleichtert, sich die Cantaten in den Rahmen des Gottesdienstes hinein zu denken, in welchem sie erst in ihrer vollen Bedeutsamkeit begriffen werden können. Der Erfolg übertraf bei weitem die Erwartungen der Unternehmer: rasch hatte sich aus den intelligentesten Kreisen der Stadt ein Chor von etwa hundert tüchtigen Sängerinnen und Sängern zusammengefunden, die Direction übernahm der Kapellmeister der Euterpe, Herr A. Volkland, und am 23. Januar d. J. fand in der Thomaskirche eine Aufführung der Cantaten »Christ lag in Todesbanden« (B.-G. I, 4), »Wer da glaubet und getauft wird« (VII, 37) und »Lobet Gott in seinen Reichen« (II, 11) statt, ausserdem sang Frau Amalie Joachim die Alt-Arie aus der Pfingst-Cantate »O ewiges Feuer« (VII, 34). Acht Tage darauf constituirte sich unter dem Vorsitze des Herrn Franz v. Holstein der Bach-Verein zu Leipzig; der erste Paragraph des Statuten-Entwurfs lautet: »Der Zweck des Bach-Vereins ist Einübung und Aufführung grösserer, vorzugsweise kirchlicher Vocalcompositionen. Unter diesen sind die Werke Johann Sebastian Bach's, als des Meisters, von dem der Verein seinen Namen trägt, vor allen anderen zu berücksichtigen.« Am 8. Mai erfolgte dann ein zweites Concert, in welchem wieder drei Cantaten zur Aufführung kamen, nämlich: »Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist« (X, 45), »Du wahrer Gott und David's Sohn« (V, 1, 23) und »Ein feste Burg ist unser Gott« (XVIII, 80), dazu zwei geistliche Lieder ohne Begleitung: »Dir, dir, Jehovah, will ich singen« und »Gieb dich zufrieden und sei stille«.

Oberster Grundsatz des Vereines und seines Dirigenten ist die genaueste Ausführung der Vorschriften des Bach'schen Originals, soweit dies in den Grenzen des irgend Erreichbaren liegt. Unmöglichkeiten enthalten zuweilen die Trompetenstimmen und werden es so lange, bis die alten Clarinen der heutigen Praxis zurück erobert sind. Gänzlich fehlen auch unserem Orchester der Zinken (*Cornetto*) und die Oboe d'amore, anderer auch von Bach nur selten gebrauchter Instrumente zu geschweigen. Hier musste in verschiedener Weise Aushülfe geschafft werden, bei den hohen Trompetenstellen durch das Eintreten von C-Clarinetten oder durch Verlegung in die tiefere Octave, für den Zinken, wo er mit den Posaunen einen Chor bildet, durch die Trompete; die Oboe d'amore musste durch eine einfache Oboe ersetzt werden, die an den glücklicher Weise seltenen Stellen, wo ihr Umfang nicht ausreichte, pausirte oder hier und da eine geänderte Note blies — Nothbehelfe, bis auch dieses für Bach'sche Kirchenmusik nicht entbehrliche Instrument unseren Orchestern wieder einverleibt sein wird. Vor allem aber folgte aus jenem obersten Grundsatze eine von der ersten bis zur letzten Note durchgehende Orgelbegleitung. Die Orgel ist für Bach's kirchliche Compositionen von einer so principiellen Bedeutung, dass man dort, wo ihre Mitwirkung unmöglich ist, von der Aufführung derselben überhaupt abrathen sollte. Sie ist es, die das Eigenthümliche des ganzen Bach'schen Stiles, auch seines Vocalsatzes bestimmt. Ohne allzuhäufig als selbständig begleitendes Instrument hervorzutreten, ist sie doch überall nothwendig, um mit der Stetigkeit ihres Klanges den unruhigen Tonreihen der anderen Instrumente und der Singstimmen die Festigkeit zu geben, mit ihrer strömenden Fülle die Grundfarbe des Ganzen herzustellen und durch die Erhabenheit ihres Wesens überhaupt die kirchliche Würde zum Ausdrucke zu bringen. Sie ist der lebenspendende Mittelpunkt, das gesammte übrige Tonmaterial ist ihrem Charakter assimilirt und kommt nur mit und auf ihr zu der beabsichtigten Wirkung. Es ist zu verwundern, dass dies je hat verkannt, ja dass Bach's ausdrücklichsten Vorschriften zum Trotz hat behauptet werden können, die Orgel sei in seinen Werken entbehrlich oder gar schädlich. Ueber die Art wie Händel bei seinen Oratorien die Orgel verwendete hat Chrysander aus dem Handexemplare des Saul Aufschlüsse gegeben (in einem Aufsatze im ersten Bande der »Jahrbücher für musikalische Wissenschaft«). Denen gegenüber, die ein ähnliches Verfahren auch von Bach beobachtet wissen und ihm namentlich zur Begleitung der Sologesänge den Gebrauch des Cembalo vindiciren wollen, ist aber nicht nachdrücklich genug hervorzuheben, dass Bach's Verfahren von demjenigen Händel's ganz und gar verschieden war, wie sich dies aus den verschiedenen Richtungen der Meister auch leicht genug erklären lässt. Bei einer Sache, welche wie diese so klar und ausser allem Zweifel ist, sollte man meinen, dass es nur eines einfachen Hinweises bedürfte, um alle falschen Praktiken mit einem Schlage zu beseitigen. Dass aber auch die grundlosesten Vorurtheile in der Bequemlichkeit und althergebrachten Gewohnheit ihr Bollwerk finden, wurde nach der Aufführung vom 23. Januar offenbar. Eine durchgehende Orgelbegleitung war bisher bei Aufführungen Bach'scher Werke in Leipzig aus irgend welchen Gründen nicht beliebt worden. Weil nun einmal eine Eingabe des Meisters an den Rath in die Oeffentlichkeit gekommen war, in welchem er sich über den Mangel an ordentlichen Musikern für seine kirchlichen Aufführungen beklagt, so unterstellt man, er habe an der Orgel hauptsächlich nur das ergänzt, was er bei besseren und zahlreicheren Instrumentalmusikern diesen zur Ausführung zugetheilt haben würde, habe also auf der Orgel gleichsam den Ueberall und Nirgends gespielt, wobei noch die Meinung zu walten scheint, dass Bach bei Kirchenmusiken selbst an der Orgel gesessen habe, während hierzu doch der Organist da war. In solchen Phantasien kann nur der reden, welcher von der grossartigen Abgeschlossenheit und bis ins Kleinste sich erstreckenden Vollendung der Bach'schen Cantaten weder aus dem Autograph, noch durch den unmittelbaren Eindruck beim Hören je eine Vorstellung gewonnen hat.

Bekanntlich wurde die Orgelbegleitung, insofern sie nicht obligat war, nur durch einen bezifferten *Basso continuo* notirt, ebenso wie bei Opern, Kammercantaten und Oratorien das Accompagnement auf dem Cembalo. Die Orgelspieler und Cembalisten jener Zeit waren geübt, einen solchen bezifferten Bass *ex tempore* auszuführen. Für uns ist eine Ausarbeitung der Begleitungsstimme nothwendig geworden, welche sich von einem mit dem Wesen der Sache vertrauten Musiker ohne grosse Schwierigkeiten herstellen lässt. Dass, weil Bach selbst solche Ausarbeitungen nicht hinterlassen hat, nun seine Kirchenmusikstücke nur in fragmentarischer Gestalt auf uns gekommen wären, kann man höchstens dort mit einer kleinen Berechtigung sagen, wo die Bezifferung des Continuo fehlt, wie das allerdings bei einigen Cantaten der Fall ist. Aber selbst hier ist das Gebiet, innerhalb dessen geirrt werden kann, ein sehr eng begrenztes. Bei Chören, oder dort wo durch andere Instrumente schon eine Harmonie hergestellt wird, hat dann die Orgelbegleitung sich dieser einfach anzuschliessen; in Arien und namentlich in den Ritornellen derselben giebt eine aufmerksame Betrachtung der Singstimme meist ganz deutliche

Digitized by Google

Fingerzeige. Liegt aber eine bezifferte Bassstimme vor, bei deren Herstellung Bach mit der grössten Genauigkeit zu verfahren pflegte, so ist für einen gebildeten Musiker jeder wesentliche Irrthum eigentlich ausgeschlossen. Die neuerdings häufiger geäusserte Ansicht, dass dem Orgel-Continuo eine selbständige, polyphonisch reiche Ausführung zugedacht gewesen sei, ist weder äusserlich noch innerlich begründet. Bach liebte für seine Person allerdings ein volles Accompagnement, es genügte ihm aber, und namentlich bei mehrstimmigen Sachen, eine einfache accordische Begleitung durchaus, wie dies unwiderleglich hervorgeht aus einer von seinem Schüler Kirnberger gefertigten Begleitung zu dem Trio des »Musikalischen Opfers«. Natürlich sollte ein solches Accompagnement nicht aus dilettantisch zusammengestoppelten Accorden bestehen, sondern einen möglichst zusammenhängenden, fliessenden Satz darstellen, der hier und da auch wohl Motive des Stückes in bescheidener Weise benutzen konnte. Aber polyphone Aus- und Durchführungen pflegten von ihm den Singstimmen und Orchesterinstrumenten zuertheilt und immer mit der zweifellosesten Vollständigkeit ausgeschrieben zu werden; hat die Orgel einmal etwas selbständiges, wie z. B. in der Rathswahl-Cantate (B.-G. V, 1. Nr. 29) S. 313, so ist auch dieses bis auf den letzten Ton genau notirt. Trotzdem ist die Ausarbeitung einer solchen Orgelstimme eine interessante Aufgabe; es giebt keinen sicherern Weg, um in den Kern nicht nur des jedesmaligen Musikstückes, sondern auch der gesammten Bach'schen Kunst einzudringen. An den vom Bach-Verein aufgeführten Cantaten hatten nach dieser Richtung hin verschiedene Musiker gearbeitet. Zu »Christ lag in Todesbanden« hatte Johannes Brahms eine Orgelstimme zur Verfügung gestellt, welche von ihm für eine Wiener Aufführung angefertigt und in derselben erprobt war. »Es ist dir gesagt, Mensch« wurde mit einer Orgelstimme W. Rust's aus Berlin gemacht. Für die anderen Cantaten hatten sich die Herren A. Volkland, H. von Herzogenberg und Dr. H. Kretzschmar dieser wichtigen Arbeit unterzogen.

Erst wenn in der durchgehenden Orgelbegleitung eine sichere Grundlage hergestellt ist, tritt auch der Standpunkt klar hervor, welchen Bach seinem Orchester gegenüber einnimmt. Die Verhältnisse sind hier durchaus andere, als im modernen Orchester und wiederum auch andere, als im Orchester Händel's; dass dieser Umstand so wenig beachtet wird, ist ein Hauptgrund, weshalb der Gesammtklang einer Bach'schen Cantate meistens unschön und befremdlich wirkt. Nicht das Streichquartett bildet den Grundstock der Instrumentalmasse, sondern eben die Orgel; auf diesem Fundamente stehen alle übrigen Instrumente sich in chorischer Gruppirung gegenüber, nämlich 1) Streichquartett, 2) Oboe, Oboe d'amore, Oboe da caccia und Fagott, 3) Drei Trompeten und Pauken, 4) Cornett und drei Posaunen, 5) Flöten. Man sieht, dass sie fast durchweg mit Rücksicht auf eine vierstimmige Harmonie geordnet sind. Bach befindet sich mit dieser Behandlung der Instrumente durchaus noch auf dem Standpunkte des 17. Jahrhunderts, oder genau gesagt der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts; er hat dieselbe auch in dieser Beziehung zur höchsten Vollendung gebracht. Denn selbstverständlich combinirt er die Instrumentalchöre und deren einzelne Elemente mit der grössten Feinheit und Erfindungskraft, benutzt sie auch keineswegs immer alle, sondern passt die Mittel jedesmal dem Charakter der Cantaten an, aber das Princip bleibt doch immer deutlich erkennbar. Während er sie in die Einheit des Orgelklanges gleichmässig einhüllt, lässt er sie durch ihre weit grössere Ausdrucksfähigkeit diesem ein individuelleres Leben, und durch ihre eigenthümliche Tonqualität, vergleichbar einer Mischung von Orgelregistern, eine lebhaftere Farbe verleihen. Es ist einleuchtend, dass bei dieser Lage der Dinge das gewöhnliche Verhältniss der Streicher zu den Holzbläsern, welche seit Haydn's Zeit jenen gegenüber mehr nur wie Soloinstrumente behandelt werden, geändert werden muss. Sie sind mehrfach zu besetzen, bis zu einer Stärke, welche sie den Streich- und Blechinstrumenten aequivalent macht. Dass Bach selber über so reiche Mittel nicht verfügte, ist gleichgültig, da er auch einen viel schwächeren Chor und sehr viel weniger Streichinstrumente zur Disposition hatte. Gegen eine Besetzung von 12 ersten und 12 zweiten Geigen und entsprechend zahlreichen Bratschen, Violoncellen und Bässen würde eine vierfache Besetzung der Holzbläser noch nicht zu stark erscheinen. Diese war freilich dem Bach-Vereine einstweilen noch nicht erreichbar gewesen, doch waren wenigstens bei beiden Aufführungen zwei Paar Flöten angestellt, die Oboen hatte Volkland geschickt durch Geigen verstärkt, im Anfangschore der Cantate »Es ist dir gesagt, Mensch« auch die Flöten.

Noch etwas ergab sich aus dem Grundsatze, dem Original in jeder Beziehung treu zu folgen. Die Cantaten wurden ohne alle Auslassungen aufgeführt. Dieselben sind keineswegs eine mehr oder weniger zufällige Zusammensetzung schöner Musikstücke, es sind einheitliche Kunstwerke, in welchen jeder Theil, durch Ausdruck, Tonmittel und Tonfarbe von den anderen verschieden, am gehörigen Platze steht, und auch einmal ein weniger bedeutender Satz durch den Zusammenhang seine Berechtigung erhält. Ausserdem ist es äusserst bedenklich, über den Werth eines gewissen Tonstückes zu entscheiden, ohne die genauesten praktischen Erfahrungen in dem Gebiete dieser unvergleichbaren Bach'schen Kirchenmusiken. Es dürfte sich oft ereignen, dass ein äusserlich unscheinbares oder seltsames Stück plötzlich einen nicht geahnten Werth enthüllt.

Was nun die Aufführungen am 23. Januar und 8. Mai betrifft, so sind darin alle Urtheilsfähigen einig, dass sie wohl gelungen genannt zu werden verdienen. In dem ersten Concerte, das überhaupt erst nach Ueberwindung unzähliger Schwierigkeiten zu Stande kam, ereignete sich am Beginn der Cantate »Christ lag in Todesbanden« ein Unfall, den Jeder, der erfuhr, was vorhergegangen war, erklärlich finden musste. Dagegen verlief das zweite Concert ohne jede Störung. Der Bach-Verein hat das Glück, in Alfred Volkland einen Dirigenten von ungewöhnlicher Tüchtigkeit zu besitzen, dessen Individualität ihn gerade zur Leitung eines Vereines mit solchen Tendenzen besonders befähigt. Eine in unseren Tagen seltene Idealität der Gesinnung leitet ihn in allem, was er angreift. Durchdrungen von der hohen Aufgabe und Würde der Kunst scheut er keine Anstrengungen und Opfer, um dem einmal als schön und gross Erkannten zur Würdigung zu verhelfen, trägt er zu keiner Stunde Bedenken, für seine Ueberzeugung mit rückhaltslosem Freimuthe einzustehen, während ihn andererseits eine umfassende musikalische Bildung vor Einseitigkeit bewahrt. Als Dirigent ist er in gleichem Maasse den Anforderungen gewachsen, welche grosse musikalische Massen an die Geistesgegenwart und Umsicht stellen, als denjenigen, welche die einzelnen Elemente derselben bei Einstudirung des Details an die Geduld erheben. Zur Verdeutlichung von Schwierigkeiten findet er schnell das treffende Wort, zu ihrer Ueberwindung den angemessensten Weg. Seine leidenschaftliche Hingabe an die Sache, die sichtbare Begeisterung, in welche ihn die musikalischen Schönheiten bei jeder Wiederholung von Neuem versetzen, theilen sich auch dem letzten der Ausführenden mit; Schreiber dieser Zeilen hat noch keinen Chor mit grösserer Lust und Liebe wirken sehen. Man kann dem Bach-Verein nichts Besseres wünschen, als dass ihm dieser Dirigent möglichst lange erhalten bleibt. Der Chor, obwohl nicht sehr stark (etwa hundert Personen), entwickelte doch ausreichende Klangfülle und verband mit Feuer und Frische eine edle,

Digitized by Google

durchgeistigte Tonbildung. Im zweiten Concerte bewährte er sich auch im Gesang *a cappella*, namentlich bei dem zweiten, intonationsschwierigen Liede. Der Vereinsvorstand war, in Erwägung der grossen Schwierigkeiten der Bach'schen Musik und weil Aufführungen mit unzureichenden Mitteln oft schädlicher sind als gar keine, endlich um seiner Ansicht über den Werth der Bach'schen Cantaten den allgemeinst verständlichen Ausdruck zu geben, bemüht gewesen, zu seinen Aufführungen in jeder Beziehung die besten Kräfte zu gewinnen. An der Orgel sass im zweiten Concerte der treffliche Orgelspieler Herr Dr. Kretzschmar, der vor dem ersten Concert leider erkrankt war, aber durch Herrn Preitz im ganzen befriedigend vertreten wurde. Die übrige Instrumental-Begleitung führte das Gewandhaus-Orchester aus, welches das erste Mal etwas ermüdet schien, auch noch nicht in allen seinen Theilen die richtige Vorstellung von der Grösse der gestellten Aufgabe verrieth, in der zweiten Aufführung aber seinem begründeten Rufe vollständig entsprach. Die Altsolo-Partie im ersten Concert hatte Frau Amalie Joachim aus Berlin übernommen und führte sie, obgleich unmittelbar vor dem Concerte von einem heftigen Krankheitsanfalle betroffen, mit heroischer Ueberwindung ihrer Indisposition in bewunderungswürdiger Weise durch. Im zweiten Concert sang Frl. Fides Keller aus Hamburg die Altpartie mit schöner Stimme und edlem Ausdruck. Die übrigen Solisten waren Frl. Marie Gutzschbach (Sopran), Herr W. Pielke (Tenor), Herr E. Gura (Bass) und Herr C. Ress (Bass), sämmtlich vom Stadttheater zu Leipzig. Fräulein Gutzschbach, mit ihrem frischen und doch weichen, durch einen eigenthümlichen Schmelz ausgezeichneten Organe für derartige Aufführungen sehr geeignet, brachte namentlich die wunderbare Sopran-Arie der Cantate »Lobet Gott in seinen Reichen« zu ergreifender Wirkung. Durchweg Vortreffliches leistete auch Herr Gura, sein Vortrag des Recitativs in der Cantate »Ein feste Burg« bewies, dass er sich des Bach'schen Principes bewusst war, nach welchem in den Recitativen das Hauptgewicht auf dem melodischen und nicht dem declamatorischen Elemente liegt. Herr Pielke kämpfte mit der sehr hohen Lage einiger Stücke; vieles in den Recitativen, die Arie in der Cantate »Wer da glaubet und getauft wird«, und das Duett in der Reformations-Cantate gelangen ihm gut.

Der Eindruck, welchen die Bach'schen Cantaten gemacht haben, war so weit es sich übersehen liess auch in weitem Kreise ein tiefer und überzeugender. Die Mitglieder des Chors sind, insofern sie es nicht schon waren, wohl für ihr Lebenlang der Bach'schen Kunst gewonnen. Insbesondere aber stimmen der Dirigent und diejenigen, welche ihm in dem gesammten musikalischen Arrangement behülflich waren, darin überein, dass die Reproduction dieser Werke für sie ebensoviele künstlerische Erlebnisse von unmessbarer Bedeutung bezeichnet. Die vollständige Neuheit dieser Welt, die sich hier in prangender Lebensfülle erschliesst, hat etwas märchenhaftes und ganz überwältigendes. Keine, auch nicht die genaueste Kenntniss der Partitur vermittelt eine der Wirklichkeit nahe kommende Vorstellung davon; sind doch Beschaffenheit und gegenseitige Verhältnisse der tönenden Materien so ganz andere als in unseren jetzigen Partituren, dass erst bei längerer praktischer Erfahrung eine einigermaassen sichere Berechnung möglich wird. Aber soviel lässt sich bei gewissenhaftem Eingehen auf die Forderungen des Componisten sofort erkennen, dass ihn in allem was er schrieb die praktische Erfahrung leitete. Eine Fülle der überraschendsten Wirkungen trat bei der Aufführung jener sechs Cantaten hervor. In den hohen Kirchenhallen, aus welchen man diese Musik nie ohne den dringendsten Grund verpflanzen sollte, und auf der breiten Basis des Orgelklanges ruhend verlieren die Collisionen der Stimmen und auch der Harmonien, wie sie durch Bach's aufs äusserste getriebene Polyphonie häufig entstehen, das Verletzende und weben nur einen romantischen Schimmer und Duft um die klar hervortretenden grossen Tonverhältnisse. So z. B. in dem Anfangschore von »Es ist dir gesagt, Mensch«, wo es Takt 38—54, 130 ff. und an ähnlichen Stellen wie Sonnenlichter über die rollenden und rauschenden Wogen des Oceans hinfliesst. Wie sehr überhaupt Bach im Gegensatz zu dem plastisch-ruhigen Händel durch das mehr oder weniger deutliche Mitklingenlassen verschiedenartiger Empfindungen, Gefühle und Stimmungen als Romantiker hervortritt, lernt man nur aus seinen Kirchencompositionen. Die ganze Cantate »Du wahrer Gott und Davids Sohn« bietet hierfür einen Beleg, in welcher Bach die durch die Erzählung des Evangeliums vom Blinden am Wege erweckten Gefühle (Anfangsduett und Chor »Aller Augen warten auf dich«) mit denen, welche durch den Ausblick auf die Passionszeit rege werden, vermittelst der Einführung des Chorals »Christe, du Lamm Gottes« zu den ergreifendsten Stimmungen zusammen leitet. In der Cantate »Lobet Gott in seinen Reichen« ist die schon erwähnte Sopran-Arie ein Product tiefsinnigster poetischer Anschauung. während die Erde tief im Schatten liegt (Choral »Nun lieget alles unter dir«), weht es aus der von Flöten, Oboe und Geigen begleiteten Arie wie lichte Himmelsgrüsse hernieder. Eben diese Arie ist auch ein Beispiel zauberischer Klangmischung, allerdings, wie immer bei Bach, dem Klangwesen der Orgel assimilirt, welche hier nur den Bass *tasto solo* mitzuspielen, und bei den Cadenzen sich mit einigen durchsichtigen Harmonien hineinzulegen hat. Nicht weniger schön klingt Vers 2 der Cantate »Christ lag in Todesbanden«, wo Cornett und Altposaune sich den Sopranen und Alten zugesellen. Dergleichen braucht man nur einmal ordentlich gehört zu haben, um zu wissen, dass es gar nicht anders sein kann. Wenn manches, was Bach den Instrumenten aufgiebt, bei dem jetzigen Stande der Dinge nicht auszuführen ist, so beruht doch die vermeintliche Unüberwindlichkeit an anderen Stellen nur auf Mangel an Ausbildung gewisser Seiten der Technik. Den meisten Violinspielern war am Anfange unseres Jahrhunderts der breite Bogenstrich, welchen Bach verlangt, ganz unbekannt geworden, während er jetzt wieder etwas allgemein Geläufiges ist. Der Bläser des englischen Horns bei der Aufführung am 8. Mai hielt zuerst das Duett der Cantate »Ein feste Burg« für unausführbar, blies es aber, nachdem er sich damit vertraut gemacht hatte, ganz zufriedenstellend. Dem ernsten Willen ist sehr Vieles erreichbar. Das zweite Stück der genannten Cantate war in Bach's erster Ausführung eine Bass-Arie, zu welcher eine Oboe die Choralmelodie blies. Später gab er diese Melodie dem Sopran mit den Worten der zweiten Liedstrophe. Als Choral müsste sie vom Chore gesungen werden, wogegen dann freilich der Solobass ins Missverhältniss geräth. Volkland unternahm es, die Partie dem Basschore einzustudiren, und das nunmehr mit dem Sopranchore entstehende Ensemble wirkte auf die Alte und Tenöre so begeisternd, dass auch sie sich betheiligen wollten. So wurde es endlich ein grosses Duett zwischen sämmtlichen weiblichen und männlichen Stimmen des Chores, welches im Verein mit den feurigen Geigenfiguren und der Orgel einen dem ersten Satze ebenbürtigen imposanten Eindruck machte. Nach all den gemachten Erfahrungen zweifeln wir weniger als je, dass die Zeit herankommt, in welcher die Bach'schen Cantaten Gemeingut des deutschen Volkes sind und als ein theurer Besitz geliebt und gepflegt werden. Und dann erst wird man Johann Sebastian Bach in seiner vollen Grösse begreifen.

Philipp Spitta.
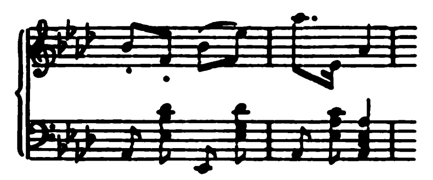

Digitized by Google

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Bruno Ramann, Op. 31. **Faschings-Scenen.** Zwei Tonstücke. Breslau, Hientzsch. Nr. 384 und 385. à Mk. 1,25.

W. O. Zwei leicht hingeschriebene Unterhaltungsstücke, welche in ihrer Anspruchslosigkeit guten Eindruck machen und zu empfehlen sind. Da der Autor keine himmelstürmenden Accordverrenkungen und verzwickte Rhythmen schreibt, so nehme ich an, dass er gern natürlich bleiben will und mache ihn deshalb auf Folgendes aufmerksam: es war bei dem Gebrauche eines Orgelpunktes von Alters her üblich, dass derselbe da, wo er anfängt und da, wo er aufhört, ein Intervall des Accordes und nur zwischen seinen Endpunkten hin und wieder fremd sein darf. In dieser Stelle



hört aber das *As* des Basses, welches längere Zeit Orgelpunkt war, in einem Augenblicke auf, wo es accordfremd ist. In einem etwas langsameren Tempo, in mehrstimmigem Gesange, im Streichquartette würde das hässlich klingen — ich gebe zu, dass es hier rasch, so zu sagen unbemerkt vorübergleitet; schön wird es aber dadurch nicht. — Das zweite Heft, A-dur, ist noch frischer und zierlicher. Die Ausstattung beider Hefte ist gut.

Für die Flöte.

Joseph Comellas, Op. 2. **Adieu à la Havanne.** Mélodie pour la flûte avec accompagnement de piano. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Nr. 13446. Pr. Mk. 1,5.

W. O. Eine sentimentale nicht viel sagende Melodie, in der Behandlung in so fern nicht ohne Interesse, als das Accompagnement häufig eine zweite selbständige Melodie erhält. — Wenn man vor vierzig Jahren an einem Stücke rühmen konnte: »Die Harmonie bewegt sich nicht im allergewöhnlichsten Geleise; die Modulationen berühren gelegentlich auch fremdere Tonarten in geschickter Abwechselung«, so fühlt man im Gegentheile heute sich gedrungen, speciell anzuerkennen, wenn ein Musikstück in Harmonie und Modulation einfach ist, sich in den Grenzen des Natürlichen bewegt. Dieses Lob spende ich der vorliegenden Melodie gern; ich würde es sogar noch lieber sehen, wenn der folgende verzwickte Satzschluss nicht darin vorkäme:



Für Violine und Pianoforte.

Ernst Spies, Op. 24. **Serenade.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Nr. 13824. Pr. Mk. 1,25.

W. O. Ein recht hübsches Vorspielstück. Die Violinstimme erfordert einen tüchtigen Solospieler, dem Octaven keine Schwierigkeit machen und der gehörig Ton zu ziehen versteht. Das Ganze ist nicht originell aber auch nicht allzu gewöhnlich; das Clavier verhält sich zwar meist begleitend, doch auch nicht allzu untergeordnet.

Ernst Spies, Op. 32. **Drei Stücke.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Nr. 13672. Pr. Mk. 3.

Die erste Nummer ist eine »Romanze« in H-moll, einfach und wohlklingend. Die zweite »Scherzo« in A-moll, reicht zwar nicht an die Originalität Mendelssohn'scher Scherzi, fliesst aber ohne Störendes hin. Die dritte Nummer »Imitation« bringt einen streng durchgeführten Canon zwischen der Violine und der Bassstimme des Claviers; die hierbei zu Tage tretende Kunst des Verfassers in glücklicher Behandlung einer so schwierigen Aufgabe erweckt alle Achtung — der Canon klingt nirgends gezwungen. Auch in diesem Op. 32 erfordert die Violinstimme einen recht tüchtigen Spieler, während die Clavierstimme mässigen Kräften zugänglich ist. Auf eine »Kleinigkeit« möchte ich hinweisen. Im fünften Takte der ersten Nummer steht in H-moll der Accord *g h d f*, welcher nach *fis ais cis* führt. Warum hat der Autor hier nicht *eis* statt *f* geschrieben? Dem Clavierspieler ist das freilich einerlei; warum wollen wir aber den Ernst der Kunst nicht auch in solchen Dingen wahren? Es ist dem Clavierspieler ja doch nur nothgedrungen einerlei — dem Violinspieler, dem Sänger keineswegs.

(Schluss folgt.)

Münchener Musikbrief.

VI.

(Schluss.)

Das letzte Abonnement-Concert der musikalischen Akademie am Ostersonntag brachte fast ausschliesslich grössere Orchesterwerke, und zwar stand an der Spitze des Programmes eine neue Symphonie von Jos. Rheinberger in F-dur mit vier Sätzen: *Allegro con fuoco, Adagio, Menuetto pastorale, Finale,* geschrieben im Auftrage — nicht etwa eines hiesigen oder deutschen Concert-Vereins, sondern der Società orchestrale in Florenz, wo unseres heimischen Meisters Werke durch Hans von Bülow und G. Buonamici mit dem glücklichsten Erfolge eingebürgert wurden. Mehr als acht Jahre sind verflossen, seit Rheinberger's »Wallenstein«-Symphonie in den Räumen des kgl. Odeons zum ersten Male aufgeführt wurde. Der gediegene Künstler ist seit dieser Zeit mit zwei grösseren musikalisch-dramatischen Werken und einer reichhaltigen, bunten Reihe kleinerer Compositionen vor das Publikum getreten und hat sich wohl mit jedem Werke dessen steigende Achtung als ein die Technik vollkommen beherrschender, origineller, feinsinniger und geschmackvoller Meister errungen. Ein neues symphonisches Werk des Componisten durfte also im Voraus eines sympathischen Interesses sicher sein, und die musikalische Akademie hat demselben einen wohlthuenden Ausdruck gegeben, indem sie das Pult des Dirigenten — der Componist leitete die Aufführung seines Werkes persönlich — mit einem Lorbeerkranze schmückte. Rheinberger hat diesmal darauf verzichtet, seinem Werke durch Benennung des Ganzen und Ueberschriften zu den einzelnen Theilen einen bestimmten, die Vorstellungen des Hörers über das rein Musikalische hinausweisenden Charakter zu geben. Gleichwohl legten manche Stellen den Verdacht nahe, als seien dem Componisten auch hier wieder concrete Gestalten während des musikalischen Schaffens vorgeschwebt, welche derselbe diesmal nur dem Hörer zu bezeichnen unterliess. Wäre, wenn dem so ist, nicht vielleicht die ausdrückliche Benennung doch vorzuziehen gewesen? Namentlich im letzten Satze entbehrte man einen derartigen Anhaltepunkt; ohne einen solchen

Digitized by Google

ANZEIGER.

[105] Im Verlage von ***Julius Hainauer***, königl. Hofmusikalienhandlung in **Breslau**, sind **soeben** erschienen:

	M. Pf.
Franz Behr, Op. 39. »Schöne Augen«, Polka f. Piano zu 2 Hdn.	— 75
Carl Faust, Op. 243. »Auf ein Wort«, Galopp für Piano zu 2 Händen	— 75
—— Op. 244. »An Deiner Hand«, Polka für Piano zu 2 Hdn.	— 75
—— Op. 245. »Trau ihr nicht!« Polka-Mazurka für Piano zu 2 Händen	— 75
—— Op. 246. »Nachbars Töchterlein«, Polka f. Piano zu 2 Hdn.	— 75
—— Neue Tänze für Violine und Pianoforte.	
Nr. 45. »Von Haus zu Haus«, Galopp. Op. 243	1 —
Nr. 46. »Angeletta«, Polka-Mazurka. Op. 244	— 75
Nr. 47. »Auf Schritt und Tritt«, Polka-Marsch. Op. 245	1 —
Nr. 48. »En masque«, Quadrille. Op. 246	1 50
Nr. 49. »Gabriele«, Polka-Mazurka. Op. 219	1 —
Nr. 50. »Heben und Schweben«, Rheinländer-Polka. Op. 220	— 75
—— Cyclamen. Tänze für die Zither. Arrangement von Fr. Gutmann.	
Nr. 80. »Im Freundeskreise«, Walzer	1 —
W. Fritze, Op. 14. Sanctus, Benedictus und Agnus Dei für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung des Orchesters.	
Partitur	6 —
Orchesterstimmen	6 —
Singstimmen	2 —
Clavierauszug	3 —
Otto Heyer, Op. 25. »Prima Vista«, Polka für Piano zu 4 Hdn.	1 —
Dasselbe für Piano und Violine	1 —
—— Op. 34. »Salut à Genève«, Polka-Mazurka für Piano zu 2 Händen	— 75
Heinrich Hofmann, Op. 26. Fünf Lieder für eine Singstimme und Pianoforte	3 —
—— Op. 27. Liedercyclus für eine Singstimme mit Pfte.	4 —
Adolf Jensen, Op. 49. Sieben Lieder von Robert Burns für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. (In einzelnen Nummern.) Nr. 1—7	6 75
E. Lassen, Op. 52. Sechs Lieder f. eine Singstimme mit Pfte.	2 75
—— »Der gefangene Admiral«, Dichtung von Moritz Graf Strachwitz für Bariton mit Begleitung des Orchesters.	
Partitur	2 50
Orchesterstimmen	3 —
Clavierauszug	1 25
—— Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte (in einzelnen Nummern). Nr. 1—39	26 75
Gustav Merkel, Op. 97. Galopp für Piano zu 4 Händen	1 50
Fritz Spindler, Op. 234. Romantisches Fantasiestück über Themen aus Freischütz für Piano zu 2 Händen	2 —
—— Op. 235. Romant. Fantasiestück über Themen aus Oberon für Piano zu 2 Händen	2 —
Ernst Eduard Taubert, Op. 33. Walzer für Piano zu 4 Hdn.	3 —
Willy Viol, Op. 17. Immortellen. 6 lyrische Clavierstücke für Piano zu 2 Händen	3 —
Georg Wichtl, Der junge Geigenvirtuose. Leichte und brillante Variationen und Fantasien für Violine mit leichter Begleitung des Piano.	
Nr. 19. Sylvana von Weber	2 —
Nr. 20. Die heimliche Ehe von Cimarosa	2 —
Nr. 21. Die Schöpfung von Haydn	2 —
Nr. 22. Egmont von Beethoven	2 —
Nr. 23. Iphigenie in Tauris von Gluck	2 —
Nr. 24. Die Jahreszeiten von Haydn	2 —

Für grosses Orchester:

Carl Faust, Op. 243 und 244 zusammen	4 50
—— Op. 245 und 246 zusammen	4 50
Otto Heyer, Op. 34 und **Behr**, Op. 39 zusammen	4 50

[106] Bei uns erschien:

Eschmann, J. Carl, Op. 16. Zwölf Studien zur Beförderung des Ausdruckes und der Nüancirung im Pianofortespiel. *Neue verbesserte Auflage.* Heft I. 2 M. 50 Pf. Heft II. u. III. à 3 M. 50 Pf.

—— Op. 67. Divertissement über Motive aus »Freischütz« für Clarinette (in B) oder Violine und Pianoforte 3 M. 50 Pf.

Förster, Alban, Op. 11. Drei Albumblätter für Pianoforte 1 M. 50 Pf.

Händel, G. F. Zwei Stücke für das Violoncello mit Begleitung des Pianoforte oder Orgel, arrangirt von **Wilhelm Fitzenhagen**. Nr. I. Largo, Nr. II. Sarabande, à 1 M.

Sieber, Ferd., Op. 86. Drei Lieder für tiefe Stimme mit Pianoforte. Nr. I. Wehmuth, Nr. II. Der schwere Abend, Nr. III. Frage nicht. Compl. 1 M. 50 Pf.

—— Op. 87. Drei Lieder für Tenor oder Sopran mit Pianoforte. Nr. I. In der Ferne, Nr. II. Nachtlied, Nr. III. Heimkehr. Compl. 1 M. 50 Pf.

Weissenborn, Ernst, Op. 43. Maiklänge, Polka für das Pianoforte. Vierhändig. Preis 1 M.

C. Luckhardt'sche Musikalienhandlung
in Leipzig und Cassel.

[107] In meinem Verlage erschien:

PUCK.

Characterbild
zu
Shakespeare's Sommernachtstraum
für
Pianoforte zu vier Händen
componirt
von

Franz Behr.

Op. 220.
Preis 3 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[108] In meinem Verlage erschien:

Suite

für Solovioline und Orchester
von

Joachim Raff.

Op. 180. G moll.

Partitur Preis 6 M. Orchesterstimmen 10½ M. Klavierauszug und Solostimmen 6 M. Die Solostimme apart 2 M.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.**
(*R. Linnemann.*)

[109]

GIESSHÜBLER

bei Carlsbad,

Reinster alkalischer Sauerbrunn,

wird bei
Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,
ferner mit
Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch,
endlich als das brillanteste
Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.
Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer
Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. Mai 1875. **Nr. 21.** X. Jahrgang.

A. Kissner's schottische und irländische Volkslieder.

(Fortsetzung aus Nr. 19.)

Wo Ueberlieferung vorliegt, wo künstlerische Producte vorhanden sind, da kennen wir auch die Namen der Urheber. Hat die Kunst der Liederdichtung hier grosse Lücken, so theilt sie dieses Schicksal mit vielen anderen Disciplinen. Um aber zu übersehen, was wirklich vorhanden ist, darf man sich nicht auf ein einzelnes Volk beschränken, sondern muss durch Vergleichung aller Hauptgebiete die Wahrheit zu erfahren suchen. Die Schotten sind in dieser Hinsicht nicht diejenigen, bei welchen man die sicherste Auskunft erlangen kann, denn sie besassen zwar schon tief im Mittelalter einen grossen Volksgesang, aber schlechte Mittel der Ueberlieferung. Die Sang- und Spielgenossenschaften waren ebenso mangelhaft organisirt, wie die politischen Verhältnisse jenes Reiches. Die Fähigkeit schriftlicher Aufzeichnung muss wenig verbreitet, die allgemeine Bildung also sehr mangelhaft gewesen sein. Lagen nicht viele schriftliche Schätze vor, so ist es begreiflich, dass die Schotten nur in geringem Maasse an dem Eifer theilnahmen, welcher anderswo (in Italien, Deutschland, Frankreich, England) zur Gründung grosser Bibliotheken und endlich zur Kunst des Bücherdruckes führte. Es ist in der That erstaunlich, wie sehr die Schotten sich auf ihr Gedächtniss verliessen und die Jahrhunderte verträumten. Erst unter dem gelehrten König James VI. nahmen sie einen kurzen Anlauf zu grösserer Pflege der Wissenschaften, und aus dieser Zeit, aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, besitzen wir auch die älteste erhaltene Sammlung schottischer Musik. Es ist die von Sir John Skene, einem Beamten unter James VI., angelegte Collection, welche um 1610 entstanden sein wird. Wir gehen hier auf dieselbe etwas näher ein, nicht nur weil sie Herrn Kissner und vielleicht auch allen sonstigen Freunden schottischer Musik in Deutschland unbekannt geblieben ist, sondern weil sie für alle Untersuchungen dieser Musik den Ausgangspunkt bildet und uns hier als Bestätigung des vorhin Bemerkten noch ganz besonders willkommen sein muss.

Das Manuscript Skene's gelangte aus der Familie desselben durch Schenkung in die Bibliothek der Advocaten in Edinburgh. Dasselbe ist beschrieben und herausgegeben von William Dauney in einem starken Quartanten, welcher unter dem Titel erschien:

Ancient Scotish Melodies, from a manuscript of the reign of king James VI. with an introductory enquiry illustrative of the History of the Music of Scotland. By William Dauney. Edinburgh: M. DCCC. XXXVIII. (1838.) 4to

Es ist, wie gesagt, ein starker Band von 400 Seiten, welcher aber nicht in den Handel kam, sondern nur für die Mitglieder des Bannatyne und des Maitland Club gedruckt wurde. Das Werk enthält weit mehr als sein Titel vermuthen lässt und ist eine wahre Fundgrube alles dessen, was mit schottischer Musik in Verbindung steht. Die Handschrift besteht aus sieben Fascikeln, welche zu verschiedenen Zeiten geschrieben sind. Der Herausgeber macht hierüber einige Andeutungen, aus denen aber ersichtlich ist, dass in der Handschriftenkunde (namentlich in der musikalischen) nicht seine Stärke liegt; vermuthlich sind diejenigen Theile des Manuscripts, welche die ältesten Gesänge enthalten, auch bedeutend früher geschrieben.*) Die Zahl der Stücke beträgt 114; sie sind S. 5—9 nach der Reihe aufgezählt. Die Musik ist aus der Lautentabulatur in moderne Tonzeichen übersetzt S. 217—251 gedruckt. Altes und Neues steht hier bunt durch einander, wie es dem Liebhaber für seine Laute gefiel; auf »Johne Andersonne my Jo« folgt eine Sarabande; Couranten, Praeludien, Exercisen, Canaries, Pantalone, Masks, Galiarden und andere Tanz- und Spielweisen stehen unter anderen Gesangstücken ganz wie es der Tag mit sich brachte. So ist es mit allen derartigen Sammlungen bestellt, in allen Ländern, wie weit wir auch in die Zeiten hinaufgehen mögen: und eben dieser lockere Zustand der alten Quellenbücher nationaler Musik giebt uns, wenn man es genau beachtet, die treueste Belehrung über das, was Volksmusik war und wie sie eigentlich entstanden ist. Entstanden ist sie zunächst nicht im entferntesten als Gegensatz zu einer sogenannten Kunstmusik, sondern ohne alle Ausnahme als ein Theil derselben. Jedes derartige Product ist ein Erzeugniss der Kunst, bewusster Kunst, die That »eines bewusst schaffenden Einzelnen«; unbewusstes Erzeugen eines »höher gestimmten Gemüthes« nennt man Träumen oder formloses Phantasiren. Kunstschaffen, sei es auch im kleinsten Gebilde, erfordert überall die Handhabung technischer Mittel, also Klarheit, Bildungsreife, Selbstbewusstsein. Die Nebel, welche sich über dieses Gebiet gelagert haben, sind schnell verzogen, wenn man sich nur erinnert, dass der Begriff »Volksmusik, Volksgesang« überhaupt kein ursprünglicher, sondern nur ein abgeleiteter Kunstbegriff ist. Die sämmtlichen Gesänge eines Volkes könnten ohne Aus-

*) Nach der Ansicht des schottischen Antiquars David Laing ist die Sammlung erst um 1630 entstanden und rührt von John, dem zweiten Sohne des genannten Sir John Skene her. Die Meinung dieses bedeutenden Alterthumsforschers ist sicherlich von grossem Gewicht.

Digitized by Google

nahme von den allerersten Meistern der Kunst herrühren und doch Volkslieder sein im vollsten Sinne des Wortes.

Das volksmässige Schaffen in dem vermeintlichen nebulosen Sinne versetzt man gewöhnlich in die Urzeiten, und mit einem gewissen Schein des Rechtes, den die Kärglichkeit der Ueberlieferung der Autorennamen veranlasst. Aber bei näherem Zusehen schwindet auch dieser Schein. Die lückenhafte Ueberlieferung ist, wie schon oben bemerkt wurde, auf allen Gebieten des geistigen Lebens vorhanden, Dichtung und Musik sind hierin also nicht benachtheilt. Wo aber Nachrichten auftauchen, seien sie auch in ein mythisches Gewand gehüllt, da treten uns sofort bestimmte Künste und benannte Künstler, einzeln und in Schaaren Schulen oder Kasten, entgegen, die eine bewusste, in ihrem Regelwerk heilig gehaltene Fertigkeit ausüben. Das Volksmässige in dem Sinne, wie Herr Kissner und viele Andere es auffassen, kann am ehesten noch in ganz späten Zeiten erscheinen. Im Bereiche des schottischen Gesanges haben wir an dem grössten ihrer Barden, an Robert Burns das beste Beispiel. Seine Kunst überragt die aller seiner Genossen, und doch stand er an Herkommen und schulmässiger wie gesellschaftlicher Bildung tief unter den meisten von ihnen. Er war ein einfacher Bauer. Dennoch wissen wir ganz gewiss, dass seine Lieder genau so entstanden, wie die von Goethe oder einem anderen Kunstdichter. Er kannte und liebte natürlich das, was sein Volk an werthvollen Gesängen bereits besass. Aber welches waren die Muster, an denen er seine dichterische Fertigkeit ausbildete? Nicht jene Gesänge aus alter oder neuer Zeit, sondern die Poesien von dem englischen Dichter Grey, der ein älterer Zeitgenosse von ihm war. Diesen bewunderte er und in genauer Nachahmung desselben lösten sich ihm die Schwingen zu einem selbständigen Dichterfluge. Er ahmte ein bestimmtes Vorbild der Kunst nach, er lernte von einem verehrten Meister, von einem oder von mehreren nach einander: sein Bildungsweg war also ganz gleich dem aller sonstigen übrigen Dichter, die etwas Selbständiges geleistet haben. Dieses hier in der Kürze hervor zu heben, haben wir für unsere Pflicht gehalten, denn die gegentheilige Ansicht ist der Kunst schädlich. Dass wir mit unseren Bemerkungen im Rechte sind und dass dieselben durch jede nähere Untersuchung der einzelnen Fälle ihre Bestätigung finden werden, wofern ein genügendes Material vorliegt, ist zweifellos gewiss.

(Fortsetzung folgt.)

Die komische Oper in Paris.

(Nach Lagenevais.)

Die alte und die neue komische Oper. Die Operette. Carmen, Oper von G. Bizet.

Haben wir nicht Ursache, uns nach der Zeit zurückzusehnen, wo die komische Oper wirklich eine komische Oper war, wo Scribe und Planard, Milesville und Saint-Georges die niedlichen dreiactigen Stücke schrieben, die Boïeldieu, Auber, Herold, Adam in Musik setzten? Insbesondere Scribe excellirte in diesem Genre; sein Geist liess sich dort, entbunden von dem schweren Ballast des Stils, der ihn auf dem Théâtre-français so sehr belästigte, völlig freien Lauf. In Hinsicht auf das Libretto liegt an der Sprache, die man redet, wenig, die Gefühle und die Leidenschaft können sich mit einer gewissen allgemeinen Ausdrucksweise genügen lassen; die Situation allein herrscht vor, und wir wissen, welches Verständniss der Situation Scribe besass. »Die weisse Frau«, »Fra Diavolo«, »Der Antheil des Teufels« sind, von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, wahre Meisterstücke und bieten ein Schauspiel, das uns interessirt, ohne uns im geringsten zu belästigen. Die Scenen nehmen ihren heiteren Verlauf, die Intrigue schürzt und bewegt sich um einen stets mehr oder weniger räthselhaften Punkt, und wenn mitten im Dialog das Orchester sein Ritornell beginnt, so schlürfen wir mit Behagen ein galantes und zierliches Motiv, das eigens dazu geschaffen zu sein scheint, uns anzukündigen, dass wir nicht allzusehr auf Combinationen rechnen sollen, welche der Autor sofort vereiteln würde. Nun sehen wir das Alles verändert; gegenüber der komischen Oper von Idealismus und Realismus sprechen hiesse vielleicht allzuschwer wiegende Worte gebrauchen; allein man muss doch anerkennen, dass neue Tendenzen sich festgesetzt haben. Unsere komische Oper scherzt nicht mehr, sie wird ernsthaft; anstatt bei einem Sujet dasjenige künstlich zu vermeiden, was es Ungewöhnliches und Abstossendes enthält, gefallen wir uns darin gerade darauf loszugehen: weder vor einem Zweikampfe aufs Messer, noch vor tragischen Dolchstössen schrecken wir zurück und bedenken nicht, dass Scribe im »Fra Diavolo« die wunderbarsten Mittel anwandte, um die Situation zu retten, indem er uns einen Banditen vorführte, der ausserhalb der Scene zu Allem fähig sein, vor dem Publikum sich ein Gewissen daraus gemacht haben würde, auch nur die geringste Unschicklichkeit zu begehen! Seine komischen Opern sind ungemein unterhaltende musikalische Genre-Bilder; man kann sich dabei gehen lassen, sicher nie auf etwas Unedles oder Grässliches zu stossen, da er diese beiden Elemente, wenn sie sich zufällig in seinem Sujet vorfinden, mit geschickter Hand escamotirt. Es dürfte nicht uninteressant sein, aus diesem Gesichtspunkte das Spanien des »Schwarzen Domino« mit dem der Oper »Carmen« zu vergleichen; auf der einen Seite haben wir Gil Blas und Le Sage, auf der andern Mérimée. Es ist also eine ausgemachte Thatsache, auf welche wir nicht mehr zurückzukommen brauchen: die komische Oper, wie sie unsere Väter gebaut und wie wir sie in unserer Jugend gekostet haben, diese Gattung existirt nicht mehr; die Symphonie und die Operette haben sie gemordet. Die erhabenen Geister, die Künstler haben sich der Symphonie zugewendet, mit dem Vorbehalte später an das Theater zu gehen, aber dann dasselbe von der grossen Seite in Angriff zu nehmen und dabei sich zu erinnern, dass auch Beethoven, als er eine Oper componirte, den »Fidelio« schrieb. Die übrigen, deren Name Legion ist, stürzen sich auf die Operette. Die Sache muss doch ihr Gutes haben, weil sie gelingt. Die Operette hat ihre eignen Meister, ihre Virtuosen, ihr Publikum, ein sehr gescheidtes Publikum, das sich in der That in den »Hugenotten« langweilt und in »Wilhelm Tell« gähnt und sich nicht genirt es einzugestehen. Man bringt ihm kleine, verkürzte und hüpfende Rhythmen, eine fortgesetzte Tarantelle, eine immer wieder neu anfangende Kirchweih, und, um diesen charakteristischen Tönen, die uns geboten werden und die wir nicht besser zu verdienen scheinen, den rechten Nachdruck zu geben: unvergleichliche Soubretten!

Hüten wir uns, dieses liebenswürdige und geistreiche Product unserer Zeit zu verachten, aber lassen wir uns dadurch nicht abhalten, Jene aufzumuntern, welche ihr Ideal auf eine höhere Stufe stellen. Es giebt unter uns einige junge Leute mit trefflichen Studien ausgerüstet, unermüdliche Arbeiter, auf denen die Zukunft der französischen Schule ruht, und die wir ganz einfach »Musiker« nennen möchten, indem wir diesem Worte die ausgedehnte und wuchtige Bedeutung geben, wie sie De la Croix hineinlegte, als er von einem seiner Fachgenossen sagte: »er ist ein Maler«. Georg Bizet, Julius Massenet, Reyer, Saint-Saëns, Lalo — doch wozu brauche ich sie alle zu nennen? Alle Welt kennt sie. Symphonisten sind sie bereits, und in Ermangelung eines Besseren Leute vom Orchester, die in kurzem Bühnen-Leute werden, und die vorerst kein anderes Streben hatten, als dem Publikum zu zeigen, dass sie ihr Ge-

Digitized by Google

schäft verständen. Wir wissen nicht, was aus diesen verschiedenen Talenten werden wird, aber das was unser Herz erfreut, ist: zu sehen, wie alle diese Leute die Würde ihrer Kunst auffassen.

Mit dem Preis von Rom im Jahre 1856 gekrönt begann Herr Bizet damit, auf dem Théâtre lyrique die »Perlenfischer« aufzuführen; hierin schon bemerken wir die überraschende Modulation, etwas Nebelhaftes, Unbestimmtes in der Melodie, das alsbald die Manier des Autors charakterisirte. Die Melodie des Herrn Bizet bringt auf uns die Wirkung hervor, wie eine über ein Licht gestülpte geblendete Krystallkugel. Alles ist sanft, harmonisch, sammetartig, allein der helle Strahl fehlt einigermaassen. Wir empfehlen bei dieser Gelegenheit in den »Perlenfischern« eine früher sehr bekannte Romanze: »Mein Liebchen ist entschlummert«. Die ganze musikalische Physiognomie des Herrn Bizet scheint zu leben und weben in diesen wenigen Takten voll tiefem Gefühl, die gewiss auch Schubert gern geschrieben hätte. Seitdem sind, mit Ausnahme von »Djémileh«, einem ziemlich mittelmässigen einactigen Stücke, das 1872 in der komischen Oper gegeben wurde, alle weiteren Bestrebungen des Autors ungünstig ausgefallen: der Durchfall der »Arlesienne« kann jedoch nicht auf seine Rechnung gesetzt werden, da, wenn auch das Stück durchfiel, doch die Musik sich gehalten und der Concertsaal das Unglück auf der Bühne gerächt hat.

Die Oper »Carmen« zeigt ihn uns auf der Höhe seiner Thätigkeit als Symphoniker und Dramatiker. Ich betone absichtlich beide Eigenschaftswörter, beide Gattungen sind in der Oper enthalten, sowohl die Symphonie als das Drama und vielleicht sogar zu viel davon, wenn man die Gewohnheiten und den Geschmack des Publikums des Platzes erwägt. Für die feineren und neugierigen Leute haben alle derartigen Digressionen ihr Anziehendes, diese wissen vor- und nachzugeben und sagen sich bei einem musikalischen Intermezzo oder einem Entr'acte: »ich werde wiederkommen, das zu hören«. Aber das Publikum im Ganzen geht nicht auf solche Phantasien ein, es lässt nichts vorüber oder vielmehr auch nichts hingehen: das Publikum reservirt nichts für den folgenden Tag. Es schenkt auch vom ersten Auftritte an seine volle Aufmerksamkeit; an euch ist es, sie nicht zu missbrauchen. Oft tritt das Gegentheil ein. Man begnügt sich nicht damit zu geben, man verschleudert, man öffnet alle Schleusen. Schon früher bei der Aufführung des »César de Bazan« des Herrn Massenet haben wir diesen unter den jungen Repräsentanten unserer Schule häufig vorkommenden Fehler wahrgenommen. Die Schlangenlinie hat auch ihren Werth, allein diejenige, die zum Ziele führt, ist die gerade, und wir können mit Herrn Bizet's instrumentalen Abschweifungen, die ihm zur Gewohnheit zu werden scheinen, um so weniger einverstanden sein, als sie gewissermaassen die Wirkung der Situation zum voraus wegnehmen. Man begreift diese Kriegslist nur bei einem Specialisten, der der Sprache der Leidenschaft nicht mächtig ist und der unter oratorischen Floskeln und Virtuosenkünsten die Abwesenheit der dramatischen Inspiration zu verbergen sucht.

Herr Bizet ist, wenn er nur will, vollkommen der Mann der Bühne; er beweist uns dies jeden Augenblick in »Carmen«. Er geht direct auf die Situationen ein, entwickelt und nüancirt vortrefflich; was könnte hübscher und bühnenwirksamer sein als das Liebesduett von Carmen und José im zweiten Acte und besser am Platze als jene köstliche von Mde. Galli-Marié und Herrn Lhérie vorgetragene Stelle: »Ja dort, in den Bergen!« Auch lieben wir sehr die Strophen des Torero, die Herr Bouhy mit erhobener Rechten, fast möchten wir sagen etwas affectirt vorträgt, was mit der Natürlichkeit der übrigen etwas contrastirt. Das darauf folgende Quintett ist von der pikantesten Originalität und fesselt ununterbrochen durch überraschende Harmonien, wie durch die Mannigfaltigkeit der Orchestrirung; die Stimmen treten ganz unversehens ein, die Rhythmen gleichen Raketen und Blitzen im Zickzack, welche von der Höhe herabstürmen und das melodische Gerüste durchschimmern lassen. Verlangen wir etwas Malerisches und wollen wir das Spanien von Zamacoïs und Fortuni vor uns in Liedern aufleben sehen, so hören wir den Chor der Picadors im ersten Acte, deren Marsch im vierten und jene Art von Zapfenstreich, dessen Motiv den ersten Zwischenact durchzieht: beachten wir besonders die Lagerscene in der Sierra. Im Hintergrunde der Bühne treiben sich die Zigeuner und die Musketiere herum. Wiederholt tritt José zu Carmen, die er mit seiner Eifersucht und seinen Vorwürfen behelligt; diese indessen, bereits satt der Liebe, deren Morgenröthe wir soeben mit ansahen, und schon wieder an eine neue Verbindung mit dem Torero Escamillo denkend, in Träume versenkt und beinahe finster, lässt sich aus den Karten wahrsagen, die ihr nichts Gutes verkünden; ihre Gefährten zur Seite treiben dasselbe Spiel, und die unerbittlichen Karten verurtheilen sie zum Tode, sie und den traurigen Geliebten, der sie mit seiner Anbetung verfolgt. In der That für eine komische Oper ein furchtbar grell in schwarz gemaltes Bild! Indessen ist das Motiv nicht unwirksam und auch Scribe würde es angewendet haben, aber unter der Bedingung, es sofort weiter zu entwickeln und von seinen Prämissen loszulösen. Hier aber gelangen wir in die Porte St. Martin, und die Verfasser, ohne sich um einen schicklichen Ausweg zu kümmern, gerathen an den Abgrund des Melodrams. Was Carmen die Karten vorhersagen, muss sich erfüllen; jenes Trio, ein Hauptstück, dient der Entwickelung als Vorrede. Wir sind in den Corridas von Madrid; Carmen, berauscht von Liebe, kommt athemlos, an dem Triumphe ihres Torero Theil zu nehmen; der Kampf findet hinter einem Vorhange statt, der den Circus maskirt. Banderilleros, Chulos und Picadors ziehen lustig vorüber, die Glocke ertönt; Escamillo, im Vorgefühl seines Triumphes und seines nahen Glückes drückt die Geliebte an seine Brust und eilt sich auf die Arena zu stürzen. Carmen erhebt sich, will sich unter die Menge begeben, da erscheint plötzlich José vor ihr, José, der Geliebte von gestern, der sich ihretwegen entehrt und zu Grunde gerichtet hat, und von dem nun ihre schönen Augen sich abwenden, da sie ein anderes Band fesselt.

Das Duo fängt leidenschaftlich an. Carmen ist ein uncultivirtes Wesen, ein wildes Thier, dem es weder an Offenherzigkeit, noch an Muth fehlt. Sie geht gerade auf die Gefahr los. »Man hat mir gerathen dir zu misstrauen, für mein Leben zu zittern; hier bin ich.« Bei dem Gedanken, dass man ihn eines solchen Verbrechens fähig halte, fährt José entsetzt zurück; und gerade dieses Verbrechen wird er fünf Minuten hernach begehen. Der arme Mensch verlegt sich zuerst auf Flehen; sein Schmerz, sein Drängen erweckt nur Verachtung. Verdriesslich und aufgebracht wird die Zigeunerin herausfordernd und wirft ihm seinen Ring ins Gesicht; nun wendet er sich zurück, schäumt vor Wuth und tödtet sie, um sie zu verhindern, zu ihrem Torero zu eilen. — Dieses ganze grosse, fast einen Act ausfüllende Stück, ist mit hervorragender Kunst durchgeführt. Man fühlt sich bewegt, hingerissen. Der Gram dieses Unglücklichen, die unbändige Haltung Carmens gegenüber der Verzweiflung, die sie verursacht, ihre Gleichgültigkeit und ihre Ermattung, hernach im tragischen Augenblicke der Contrast dieser blutigen Agonie, die auf dem Vordergrunde der Bühne vor sich geht, mit den Triumph-Fanfaren, welche im Hintergrunde erschallen; alle diese Gradationen und Aufregungen sind so glücklich entwickelt und wiedergegeben, dass sie über die dramatische Zukunft des Componisten keinen Zweifel übrig lassen. Gestehen wir überdies, dass die Aufführung mächtig zum Erfolge mitwirkt. Herr Lhérie ist ein José voll Pathos und

Digitized by Google

Feuer; was Mme. Galli-Marié anbelangt, so hat sich wohl ihr Talent noch nie in günstigerem Lichte gezeigt als in dieser hässlichen Rolle. Man muss alle Nüancen verfolgen, durch welche José dahin gelangt, nur noch blutroth zu sehen und das verständige, wahre, doch stets einfache Spiel der Künstlerin beobachten; kein Geschrei, nichts Melodramatisches, kaum wahrnehmbare aber tiefe Zeichen, feine Details in den Gesten und in der Physiognomie verrathen den Ueberdruss und die Raserei der Person. Carmen ist erschöpft, überreizt; »ich verstehe nicht zu lügen« — das ist die volle Bezeichnung des von Mérimée geschaffenen Charakters, dessen nur allzu wahre und zu realistische Darstellung man Mme. Galli-Marié zur Last legt. Ein sonderbarer Dämon steckt in dieser Künstlerin! Sie verlässt die Bühne, da sie keine Stimme mehr hat; drei Jahre später erscheint sie wieder im Vollbesitze ihrer Mittel. Diese ewige »Mignon« mit ihren weinerlichen Arien hatte sie entnervt; sie hat ihr Feuer und ihren Geist wieder gefunden. Was ihr Aussehen betrifft, so ist das eine andere Sache; allein Mme. Galli-Marié versteht sich auf Literatur, sie hat Mérimée gelesen und versichert uns, dass sie Carmen und nicht Célimène spielt. Sie nimmt die Haltung wie auch den Ton ihrer Rolle an. Emerson hat behauptet: »Die Anglo-Sächsin hat den stolzen Schritt einer freien Race, sie schreitet einher, als ob sie die Welt erobert hätte. Die Spanierin hat nicht den Schritt der Amazone, sie besitzt ein Schweben.« Von St. Sebastian bis Malaga, von Bilbao bis nach La Ronda trägt jede Frau in Spanien, sei sie nun grosse Dame oder Bäuerin, dieselbe Zwanglosigkeit zur Schau, und selbst in der Jota steckt nicht mehr Nationalität als in jener berühmten Hüftenbeugung, über welche sich diejenigen scandalisiren, welche auf dem Gebiete der Kunst noch die Pyrenäen-Grenze aufrecht erhalten wollen. Glaubt man denn, dass die Havanera im ersten Acte ihre Wirkung machen würde, ohne die sie begleitende Pantomime? Welch bizarre, eintönige, im Rhythmus träge und dehnende Musik, die ganz von dem den gewitterschwülen Tropenländern eigenthümlichen Gefühle von Niedergeschlagenheit durchdrungen zu sein scheint. Es giebt eine Neger-Klage, welche Mme. Viardot und Pagans singen, der Itabanero *par excellence: Ulté, nò é na* . . . Herr Bizet hat sie sehr glücklich aufgefasst, und Mme. Galli-Marié übersetzt sie in Fleisch und Blut.

Nun noch einige Worte über die Zulässigkeit eines solchen Sujets. »Wie kannst du daran zweifeln, dass ich dich liebe, da ich doch von dir kein Geld verlange?« Ein Frauenzimmer, das so zu reden im Stande ist, kann uns auf der Bühne nicht interessiren. Es giebt Dinge, die ein Schriftsteller von dem Talente und der Leistungsfähigkeit des Herrn Mérimée in einem Romane verwenden kann, welche aber dessungeachtet nicht auf die Bühne gebracht werden dürfen. Carmen verliebt sich im ersten Acte in einen Soldaten, im dritten betet sie einen Torero an. Fügen wir dem Stücke noch einen Act bei, so kommt die Reihe an den Capitän Zuniga und so weiter. Solche Figuren sind nicht sympathisch, ja nicht einmal erträglich, wenn nicht der Schriftsteller sie localisirt, an richtiger Stelle anbringt und mit mildernden Umständen umgiebt, welche der Stil, die Beobachtung und die humoristische Beobachtung eines paradoxen Schöngeistes darbieten. Unmittelbar gegenüber gesehen wirken sie auf uns nur abstossend. Als Contrast zu einem solchen Dämon bemühen sich die Autoren einen Engel zu schaffen: die fromme und kluge Micaëla, welche den Oelzweig in der Hand und die Romanze auf den Lippen daher kommt, um dem schuldbefleckten und aller Tugenden baren Sohn »seine sterbende Mutter« ins Gedächtniss zu rufen. Wir brauchen kaum zu bemerken, dass diese absolut nachgezeichnete Persönlichkeit nicht von Mérimée herrührte und nicht von ihm sein konnte. Sie ist eine Erfindung der Librettisten, und diese Erfindung hat allerdings insofern ihr Anziehendes, als sie uns die erwünschte Gelegenheit darbietet, Mlle. Chapuy zu sehen und zu hören, und insbesondere, indem sie uns wieder die treffliche Alice aus »Robert der Teufel« vor Augen bringt, eine nur allzusehr vernachlässigte Physiognomie, von der das Publikum wohl eine neue Auflage erwarten darf. Es giebt also auch auf der Bühne eine Nemesis? Man spottet über Alles; man verhöhnt und zieht das Antike wie das Moderne ins Lächerliche; man schreibt »Die schöne Helena«, »Die Grossherzogin«, man schreibt »Tricoche und Cacolet« und lässt sich die erste Gelegenheit, die sich darbietet, das »Kreuz der Mutter« ernstlich aufzufassen, nicht entgehen.

Wir billigen vollständig die auf den Bühnen immer mehr um sich greifende Gewohnheit, den ausländischen Vocabeln ihren national-charakteristischen Accent zu geben, *majo* und *navaja* so auszusprechen, wie man diese Worte auf der Puerta del Sol ausspricht und sie nicht französisch zu radbrechen; aber dann muss man sich auch in Acht nehmen, in demselben Dialoge *gitana* und *zingara* vermengen, die der Spanier anders ausspricht als der Italiener. Poeten, Maler und Musiker — Alles beschäftigt sich gegenwärtig mit der Ethnologie; nichts merkwürdiger als dieses überhandnehmende Streben nach Information, das sich auf die kleinsten Details der Inscenirung erstreckt: man forscht nach dem Wahren, man macht »in Natur«. Betrachten wir den zweiten Act von »Carmen«, man glaubt sich in Spanien: die Decoration, die Costüme, der Ton, die Gesten, die Gesichtszüge — Alles weist darauf hin. Diesen Doncaïre zum Beispiel, den Herrn Potel darstellt, mit seinem dichten Backenbarte, seinem breiten Lachen, seinem gelben zwischen Ohr und Genick gebundenen Taschentuche — wir treffen ihn auf allen Strassen an der Grenze, in allen Schenken und Läden. Er kommt auch im »Don Quichotte« vor, wo sich überhaupt Alles vorfindet, was je spanisch war, ist und sein wird. Fügen wir hinzu, dass an dieser Originalität der Inscenirung Herr Bizet einen grossen Antheil hat, und dass die Localfärbung, wie er sie bei dem Beginn des zweiten Actes giebt, eben so sehr den Archäologen wie den Musiker bezeichnet. Auf altmorgenländischem Grunde erschallen monotone und dumpf gehaltene Klänge hinter der Coulisse, das Zigeunervolk stickt seine Arabesken und der militärische Gesang ertönt von ferne; man möchte meinen, die buntscheckige Civilisation des modernen Spaniens tauche aus ihren jüdischen, arabischen und ägyptischen Anfängen auf. Die auf die theatralische Kunst angewendete Frage der Ethnologie verdiente *ex professo* behandelt zu werden; wir empfehlen sie Herrn Perrin. Niemand könnte eine solche Abhandlung besser redigiren als der gewandte Director der Comédie-Française, und das wäre für ihn wenigstens eine Art von Titel zur Begründung seiner Candidatur für die Akademie der schönen Künste, wofür Jedermann erstaunt nach dem Grunde fragt. *L. v. St.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Violine und Pianoforte.

(Schluss.)

Willem de Haan, Op. 3. **Sonate.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Nr. 12953. Pr. 7 Mk.

Ein Werk, das eine so niedrige Opuszahl trägt und gestaltet ist wie vorliegendes, kann nur Interesse für den Verfasser erwecken. Er handhabt die Form mit Geschick, strebt überall den beiden Instrumenten zu thun zu geben, so dass nirgends allzu leere Begleitung vorkommt; die allerersten Takte dürfen uns nicht irre machen, es sind im ganzen ersten Satze in der That nur diese 12 Takte, in welchen das Clavier die ganze

Digitized by Google

melodische Entwickelung der Geige überlässt. Wir haben in diesem ersten Satze ein kräftiges, frisch arbeitendes Allegro in C-dur mit träumerisch weichem Mittelsatze in G. Nach dem Wiederholungszeichen ergeht sich der Autor in einer sehr langen Durchführung einiger Themafiguren. Diese Arbeit ist rhythmisch und modulatorisch sehr geschickt, erscheint mir aber nur insofern etwas bedenklich, als jene Figuren dadurch allzusehr abgenutzt werden. Von merkwürdigem Reize ist nach dem Dominantaccorde von A-moll, mit der Septime *d* im Basse, der Eintritt des Themas in C-dur; nur schade, dass, wie gesagt, dieses Thema sich vorher schon so zu sagen zu Tode gearbeitet hat. Der zweite Hauptsatz ist ein *Andante maestoso* in F-dur, einigermaassen im Tone eines Volksliedes; auch hier wird die Arbeit, das Umspielen mit selbständigen Figuren, kleinen Nachahmungen u. dgl. für den Kenner fesselnd, während die Klangwirkung vielleicht hinter der Idee des Verfassers zurückbleibt. Das Scherzo in A-moll ist weit ausgearbeitet, etwa wie Beethoven in seinen grossen Symphonien thut, mit zweimaligem Trio und Coda. Das Trio geht bei seinem ersten Erscheinen in D-dur, beim zweiten Male in A-dur. Gegen diese Anordnung liesse sich einwenden: Bei dem ersten Auftreten des Trios bringt dieses eine dreifache Beruhigung oder Vertiefung, durch die Verwandlung von Moll in Dur, durch die dreimal so langsame Bewegung und durch die Tonart der Unterdominante. Das letztere Moment fehlt nun bei dem zweiten Erscheinen des Trios, und hierin liegt also eine Abschwächung des Eindruckes. Allerdings hat der Componist geschickt das zweite Mal noch tiefere Lagen verwendet; ich glaube aber, die Wirkung würde doch entsprechender sein, wenn er zuvor nicht den A moll-Schluss des Scherzosatzes, sondern diesen letzteren nach E-dur oder selbst nach E-moll hingewendet hätte. Das Scherzo selbst zeichnet sich wieder aus durch die Leichtigkeit, mit welcher darin die Form des Canons gehandhabt ist. Ein kleines Intermezzo, in D-moll beginnend, bereitet uns auf die Hauptfigur des Finales vor. Dieses selbst eilt in raschem Flusse dahin; gut gearbeitet ist es, gleich den anderen Sätzen; doch müsste es, als Schlusssatz eines so ausgedehnten Werkes, kräftigere Motive haben, auch dürfte der Claviersatz, hier wie im ersten Allegro, gelegentlich voller gehalten sein. Alles in Allem genommen kann ich die Sonate nur empfehlen und bin voll guter Erwartung auf des Autors weitere Werke.

Julius Röntgen, Op. 1. **Sonate.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Nr. 13165. Pr. 5 Mk.

Es ist schon eine gar geraume Zeit, dass die Redaction unserer Zeitschrift (noch die vorige!) dieses Werk erhalten, und der Autor desselben hat mittlerweile so manches Andere veröffentlicht, dass in einer minutiösen Beurtheilung dieses Op. 1 schon an und für sich eine gewisse Ungerechtigkeit gegen den Componisten liegen kann, den wir hier vielleicht nicht vor uns haben wie er ist, sondern wie er war. Zum Glück flösst dieses Erstlingswerk soviel Theilnahme für den Verfasser ein, dass es mit jener Gefahr Nichts auf sich hat. Vorliegende Sonate erscheint nicht in gleichem Grade contrapunktisch ausgearbeitet, wie die zuvor genannte; sie hat dafür etwas volleren Klang, mehr augenblicklich Wirkendes, eine gewisse Frische. Das erste *Allegro* in H-moll hat, trotz kräftigem Anfang und Ende, einen nicht stürmischen, mehr milden Charakter; das darauf folgende *Allegretto* in Es-dur wird von einem *Allegro con grazia* in C abgelöst, welches letztere sowohl das Scherzo vertritt, als auch recht hübsch als Alternativo des Allegrettos dient, welches dann wiederkehrt. Die ruhige Stimmung des ersten Satzes hat in diesen beiden Sätzen, trotz langsameren Tempos, allmälig einer erregteren Platz gemacht, und das sehr lebendige Finale schliesst nun in consequenter Weiterentwickelung recht passend ab. Dieses Finale hat mir auch am meisten den Eindruck der Originalität gemacht, — als ob der Componist bei seiner Arbeit immer wärmer geworden sei. Zu grösserer Freiheit und noch prägnanterem Ausdrucke kann ein Autor, der so beginnt, sich gewiss herausarbeiten, und wer weiss, ob es Herr Röntgen nicht längst gethan — vgl. oben! Die Sonate erfordert gerade keine Virtuosen, aber gewiegte Spieler. Sie sei bestens empfohlen. — Die Ausstattung ist bei allen genannten Werken so correct und schön, wie wir es von diesem Verlage gewöhnt sind.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Basel, im Mai.*)

In dem Kirchenconcert des Herrn A. Walter, in welchem ausser einem Chore hiesiger Dilettanten und mehreren geschätzten Mitgliedern der Kapelle Frau Walter-Strauss und Herr S. de Lange mitwirkten, kamen verschiedene Werke von Bedeutung zur Ausführung. Eine Orgelfuge von Frescobaldi, Bach's D moll-Toccate reproducirte Herr de Lange in glänzendster Weise; wir hörten selten ein so durchaus vollendetes Orgelspiel. Frau Walter-Strauss, über deren Stimme ein zweiter Frühling hereingebrochen scheint, sang mit bekannter Virtuosität im edlen Sinne die Arie aus Samson »Kommt, all ihr Seraphim«. Von Chören wurde uns vorgeführt: das äusserst schwierige achtstimmige *Misericordias domini* von Francesco Durante, Beethoven's elegischer Gesang und ein »*Laudate dominum*« für Chor und Sopransolo von Mozart, letzteres ein echtes Kind Mozart'scher Grazie und Anmuth. Das, was aber Musiker und Musikfreunde am meisten angezogen hatte, war eine Cantate von Seb. Bach »Christ lag in Todesbanden«, eine Composition, in welcher die höchste Kunst mit einer echten Inspiration sich vereinigt. Feierlich, in ernster Mahnung, zieht sich der Choral, nach welchem die Cantate genannt ist, in den verschiedensten Stimmlagen als *Cantus firmus* durch das ganze Werk, indess die Figuralstimmen, ihre Motive zum Theil den Choralnoten in der Verkleinerung entnehmend, zum Theil sich ganz frei gestaltend, in einen herrlichen Siegesjubel ausbrechen; es sind dies Chöre, die homophon wie polyphon gleich grandios wirken, ja durch sonderbaren, syncopirten Rhythmus (wie im ersten Hallelujah) und mittelst Festhalten an der Moll-Tonart den Eindruck einer beinahe wilden Freude hervorrufen, der Freude, dass nun dem Tod der Stachel genommen und »ein Tod den andern frass«, wie es in dem derb realistischen Texte heisst, bis dann der Choral in der bekannten, harmonisch reizvollen Bearbeitung, wie wir solche aus den Passionen kennen, das Werk ernst und bedeutungsvoll abschliesst. Die Wiedergabe der Chöre war trefflich, nur erwiesen sie sich der vielleicht etwas zu stark registrirten Orgel gegenüber in dem ungeheuren Raume des Münsters ein wenig zu schwach; dagegen war die Intonation in dem schwierigen a capella-Chor von Durante eine musterhafte.

✻ **Berlin.** In den Hamb. Nachr. schreibt E. Kossak über dortige Aufführungen der letzten Monate: »In der grossen Oper war das Hauptgestirn des vergangenen Monats Rubinstein's jüngstes dramatisches Werk »Die Maccabäer«, eine dreiactige grosse Oper, deren musikalischer grosser Werth sich allerdings nicht bestreiten lässt, die aber bei der Domination der Chormassen und dem Verschwinden der Individualitäten späterhin nicht die Anziehungskraft der ersten Abende wieder ausüben dürfte. Da alle Gesangskoryphäen bereits ihren Urlaub angetreten haben, behauptet das Ballet den Vorrang, und Fräul. Grantzow, die gleichfalls in die Ferien gegangen ist, wird durch eine italienische Tänzerin, Frl. Beretta, ersetzt, die durch ihre Technik und Verve alle Kenner entzückt hat. In der jetzt beendeten Concertseison wurde das musikalische Publikum besonders durch die beiden Wagner-Concerte angezogen, welche am 24. und 25. April Abends und Vormittags darauf im Concerthause stattfanden und mehrere Fragmente aus der »Götterdämmerung« brachten. Zwar blieb ohne Costüme und Decorationen trotz des meisterhaften Gesanges unseres Niemann und der Frau Materna aus Wien Vieles un-

*) Einen von anderer Seite eingegangenen ausführlichen Bericht über Basler Aufführungen wird die nächste Nummer bringen.
D. Red.

Digitized by Google

verständlich, und man konnte Wagner nur beipflichten, wenn er dergleichen Concert-Aufführungen früher als durchaus unstatthaft erklärt hatte, aber der musikalische Gehalt der einzelnen Abschnitte bemächtigte sich unwiderstehlich der Gemüther, namentlich imponirte nach dem Tode Siegfried's ein Trauermarsch durch die Macht und Fülle des Ausdrucks, und man entschuldigte gern den Meister, seinen eigenen Worten untreu geworden zu sein, da ihn unzweifelhaft nur die noch nöthigen Ausgaben für seinen Bayreuther Bau zu diesen Concertausflügen genöthigt hatten. Uebrigens war in der Costümirung des Tonsetzers in richtiger Erkenntniss der Berliner Spottsucht jene Absonderlichkeit vermieden, über welche ihrer Zeit die Wiener Journale so viel gesprochen hatten. Wagner als Dirigent benahm sich selbst den enthusiastischen Huldigungen gegenüber mit der ernsten Würde eines Mannes, der seiner Sache gewiss ist und den Jubel des Auditoriums nicht für eine Schmeichelei, sondern als einen ihm gebührenden Zoll ansieht. — In der Singakademie lernten wir durch die hiesige Hochschule endlich ein Oratorium kennen, das in England längst populär ist, während es den Berlinern noch völlig unbekannt war, wir meinen den »Saul« von Händel, eine grossartige Tondichtung, die schon allein durch den Trauermarsch ihren Ruf in England verdient und nicht mehr aus unseren Concertsälen verschwinden darf. Fast noch grösseren Antheil erregte ein Dilettantenconcert, das unter dem Protectorat des Grafen Moltke und der Frau von Schleinitz stattfand, und nicht nur an allen Pulten des Orchesters mit Officieren in Uniform besetzt war, sondern auch den Beweis führte, dass die als Sänger und Virtuosen auftretenden vornehmen Herren und Damen eine künstlerische Bildung genossen hatten, als ob sie in diesen Fächern zu ihrem Berufe ausgebildet worden wären.« — Die Behauptung, dass das Oratorium Saul »in England längst populär ist«, entspricht der Sachlage wenig. In Wirklichkeit kennen die Engländer von demselben kaum einen anderen Satz als den Trauermarsch. Dieser ist allerdings dort so verbreitet und eingebürgert, wie er es hoffentlich einmal auch bei uns sein wird. Als Ganzes ist Saul in England vielleicht seit 15 Jahren nicht ein einziges Mal, in Deutschland dagegen mehrfach aufgeführt. Lassen wir den Engländern gern ihre Vorzüge und heben rühmend das hervor, was sie für Händel gethan haben; aber die Erweckung einer ganzen Reihe unbekannter, den bekannten ebenbürtiger Werke gehört nicht dahin, sie begnügen sich immer mit Bruchstücken und Blumenlesen. In dieser Hinsicht sind wir ihnen bereits weit voraus.

✱ Der »**Bericht des Dresdener Conservatoriums für Musik**, herausgegeben im April 1875 vom (technischen) Director F. Pudor« (Dresden, 20 S. 8⁰.) enthält, gleich einem Schulprogramm, ausser den Schulnachrichten des verflossenen Jahres auch noch eine kleine einleitende Abhandlung von der Gesanglehrerin jenes Instituts Fräul. Auguste Götze. Dieselbe handelt »Ueber den Verfall der Gesangskunst«. Die Verfasserin erblickt in der Schulung der alten Italiener das Ideal. Sie sagt S. 5: »Jene Zeit war nicht, wie die unsere, überfluthet von Legionen an Gesangsschulen, (die alle todtes Material sind, sobald nicht Wort und Beispiel des Lehrers es belebt) aber sie war unverhältnissmässig reicher an wahren Gesangskünstlern, denn jene alten grossen Sänger belehrten singend ihre Schüler und vermochten es, durch ein ideales Tonbild den Eifer der Nachstrebenden zu befeuern und vor Irrthümern zu bewahren. So pflanzte sich damals eine künstlerisch vollendete Gesangsweise vom Lehrer auf den Schüler, und so wieder weiter fort. Interessant ist es, was uns Angellini Bontempi über die damalige Studienweise an der päpstlichen Sängerschule zu Rom, die auch Farinelli gebildet hatte, in folgendem erzählt: „Die Schüler der römischen Schule waren verbunden, sich täglich eine Stunde in schweren Intonationen zu üben, um Leichtigkeit in der Ausführung zu erlangen; eine andere Stunde wandten sie zur Uebung des Trillers an, eine andere zur Uebung geschwinder Passagen, eine andere verwendeten sie auf die Literatur und noch eine andere zur Bildung des Geschmacks und Ausdrucks, alles in Gegenwart des Meisters, der sie anhielt, vor einem Spiegel zu singen, um jede Art von Grimmasse oder unschicklicher Bewegung der Muskeln, entweder durch Runzeln der Stirne, oder Blinzeln der Augenlieder, oder durch Verzerren des Mundes zu vermeiden. Dies Alles war nur die Beschäftigung des Morgens. Nachmittags wandten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles, eine andere auf den einfachen Contrapunkt, eine Stunde auf die Erlernung der Regeln, welche ihnen der Meister von der Composition gab und auf die Ausübung derselben auf dem Papier, eine andere auf die Literatur, und die übrige Zeit des Tages auf das Clavierspiel, auf die Composition eines Psalms, einer Motette, eines Liedes, oder irgend einer andern Arbeit, die dem Genie des Schülers gemäss war.“ Vergleichen wir nun diesen kurzen Ueberblick des Studienplans jener römischen Schule mit der Art und Weise, in welcher unsere Sänger der Gegenwart sich in ihre öffentliche Carrière hineinstürzen, so kann uns auch kein leiser Zweifel mehr über die eigentliche Bedeutung jener so mystisch klingenden Worte: „von der Tradition der Italiener“ bleiben. — Zeigt sich heut' zu Tage Talent und Stimme, und eine auch sonst dem Künstlerberuf entsprechende Begabung, so werden nicht die nöthigen Jahre und Mühen des Studiums, sondern nur der möglichst rasche Abschluss eines glänzenden Bühnencontracts in's Auge gefasst. Während Jeder, der zur Künstlerschaft auf irgend einem musikalischen Instrumente gelangen will, es ganz natürlich findet, dies Instrument lange Jahre — meist schon in der Kinderzeit beginnend, — zu cultiviren, ehe an ein öffentliches Produciren gedacht werden kann, erschrecken die heutigen Gesangs-Aspiranten auf's heftigste, wenn man ihnen die Perspective eines drei- bis vierjährigen Studiums eröffnet; und doch: „wie viel öfteren Störungen sind die Uebungen eines Sängers durch Indispositionen und Heiserkeiten unterworfen, als die des Instrumentalisten.“ Trotz alledem aber erscheinen unsern jungen Sängern vier Jahre des Studiums als eine unerträgliche qualvolle Ewigkeit! Nein, nichts von langem Studium! nur rasch hinaus in's öffentliche Wirken und Glänzen! Das ist die Sänger-Devise unserer Zeit, dieser Zeit der Eisenbahnen, Telegraphen und Gründer, kurz des raschen unnatürlichen Verdienens, des Verdienens ohne Dauer und Segen. Tonbildung, Ausgleichung der Register, reine Vocalisation, Beherrschung und richtige Eintheilung des Athems, Portamento der Stimme, musikalisches Wesen, etc. — wie unnöthig ist doch das Alles! in unsrer Zeit bedarf es nichts weiter als Stimme, gute Lungen und — falls Apirantin eine Dame — ein gewinnendes Aeussere und glänzende Toiletten. Sind diese Requisiten beisammen, so gilt es nur noch in möglichster Schnelligkeit, die möglichste Tonstärke zu erzeugen, — gleichviel auf welche anstrengende Weise — dann werden rasch Partien studiert — und nun hin auf die Bühne, auf das ersehnte Feld der Wirksamkeit! Dort stellt sich leider die traurige Thatsache heraus, dass unser Publikum nicht mehr, gleich dem der früheren Zeiten, im Stande ist, künstlerische Behandlung der Stimme von einer rohen ungebildeten Verschwendung des Tons zu unterscheiden, und es tritt gegenwärtig fast immer und überall der traurige Umstand ein, dass ein mächtig und laut erschallender Schlusston, ein mit Verve herausgeschleudertes hohes *c* (dieses hohe *c*, das heut' zu Tage Publikum wie Intendanten in einen wahren Entzückungsrausch versetzt und die unglaublichsten Gagenforderungen machen kann) wahre Beifallssalven hervorruft, auch wenn die vorhergehende Arie noch so mangelhaft und unfertig gesungen wurde. Ob unsere jungen Agathen in den Schlusstakten des Gebets der grossen Arie 3—4 Mal Athem nehmen — ungefähr so:

Mein | Gebet | zur | Himmels | halle

oder ob sie im neunzehnten Takte der Cavatine: „Und ob die Wolke“ das hohe *as* so heftig, unvorbereitet und fest einsetzen (weil eine leichte bewusstvolle Behandlung des Tons gar nicht mehr erstrebt wird), dass sie es sehr oft nicht die vorgeschriebenen neun Achtel aushalten können, das Alles kümmert unser Publikum wenig; sieht die Agathe hübsch aus, klingt die Stimme einigermaassen sympathisch und werden die letzten Schlusstakte, besonders das *H* mit Kraft und Verve herausgeschleudert, so bricht fanatischer Beifall los. — Diese anscheinende Liebenswürdigkeit des Publikums aber ist nicht das Glück — nein sie ist der Verderb unserer angehenden dramatischen Sänger; vom irreleitenden Beifall bestochen, glauben sie, nichts Andres mehr anstreben zu sollen, als mit möglichster Tonstärke „loszulegen“, wie der übliche Ausdruck es bezeichnet. Eine weitere feinere gesangliche Entwickelung wird immer mehr aus dem Auge verloren, da man auch ohne diese das Publikum befriedigt, ja enthusiasmirt; da wird denn nun „losgelegt“, so kräftig und unvorsichtig, bis gar bald erst das Singen und dann zuletzt nicht einmal das Loslegen mehr geht. Die Anfangs so verheissungsvoll lächelnde Carrière verwandelt sich rasch in ein Misère voll bitterer Enttäuschung, und die sich meist schon nach einer Thätigkeit von wenig Jahren mit gebrochener, übermüdeter und zerstörter Stimme Zurückziehenden lernen zu spät einsehen, dass sie das verfrühte Glänzen und Carrière-machen-wollen mit der Enttäuschung und Verbitterung eines ganzen Lebens bezahlen müssen. Aber nicht nur die einzelnen Individuen leiden unter diesen Zuständen, auch die Opern- und Kunstinstitute im Allgemeinen werden auf's Empfindlichste dadurch geschädigt. Hunderte von begabten, theils recht bedeutenden vielversprechenden Talenten tauchen alljährlich auf und nur in den seltensten Fällen ringt sich eines bis zum Ziel wirklich dauernder Künstlerschaft durch; — die andern entschwinden so rasch und meteorenhaft, wie sie erschienen, vom Kunsthimmel; ein trauriger Contrast zu der langjährig ungeschwächten Leistungsfähigkeit jener alten italienischen Sänger, von deren Art und Stoff nur noch einzelne Gesangssterne, wie eine Garcia und Artôt in unsre Zeit hineinglänzen und von der entschwundenen Märchenpracht einer technisch vollendeten Gesangskunst erzählen.« (S. 5—8.)

Das ist nun gewiss Alles in seiner Art recht schön und richtig, aber wir müssen doch auf den Mangel aufmerksam machen, welcher sich in dem genannten Aufsatze kundgiebt. Dieser besteht darin, dass der Gesichtskreis der Verfasserin nicht über das Gebiet der

Digitized by Google

Bühne hinausgeht. Das Theater, die Oper ist es zur Zeit aber nicht mehr, wo ein wahrer Gesang und seine richtige Würdigung, also das kunstgerechte Publikum, zu suchen ist; es kann nicht oft genug gesagt werden, dass wir in die Concerthäuser gehen müssen, wenn wir in dieser Hinsicht das Beste hören wollen, was unsere Zeit zu bieten vermag. Die Abhängigkeit vom Theater machte sich in Dresden von jeher bemerklich. Wie sehr auch das besagte Institut darunter leidet, möge man aus folgenden Notizen entnehmen, die Herr Pudor uns ganz treuherzig mittheilt: »Zur Aufführung auf der Institutsbühne kamen: Scenen aus der Oper Freischütz von Weber, Dinorah von Meyerbeer, Maurer und Schlosser von Auber; die Lustspiele: die Gouvernante von Körner, Leiden junger Frauen von Moser, ein bengalischer Tiger von Herrmann, Wen heirathen? von Linderer, der Dritte von Benedix, die Helden von Marsano, die alte Schachtel von Puttlitz, das war ich von Hutt, Sie hat ihr Herz entdeckt von Müller, die Prüfung von Benedix, das Milchmädchen von Böhm, Chassepot oder Zündnadel von Reich, Schwarzer Peter von Görner, Vor dem Ball von Görner, die Ballschuhe von Gastinaux, Er hat etwas vergessen von Berthold, Einer muss heirathen von Wilhelmi, das erste Mittagsessen von Görlitz, die schöne Müllerin von Schneider, Ein Lustspiel ohne Liebhaber von Görner, Eine muss heirathen von Uhde.« (S. 17.) Also durch ein derartiges Repertoire hofft man die Schüler in die dramatische und dramatisch-musikalische Kunst einzuführen? — An der Dresdener Musikschule wirken zum Theil vorzügliche Lehrer und sie erfreut sich, wie die meisten derartigen Anstalten, eines zahlreichen Besuches; aber in dem, was einer Anstalt den Kunstcharakter verleiht, steht sie nicht auf sonderlich festen Füssen. — Ueber die Unterrichtsgegenstände geben wir noch zwei Notizen des Berichtes, von denen eine das früher in dieser Zeitung besprochene »Kunstpedal« betrifft. »Der Erfinder des Kunstpedales für das Clavier, Herr Zacharià, machte Directorium und Lehrercollegium mit Construction, Gebrauch und Wirkung seines Pedales persönlich eingehend bekannt, und wurde in Anerkennung der hohen Bedeutung, welche dasselbe für das Clavierspiel hat, beschlossen, das Kunstpedalspiel in den Unterricht aufzunehmen. Durch Herrn Instrumentmacher Hertsch in Dresden wurde ein Blüthner'scher Concertflügel des Institutes mit dem Kunstpedal versehen und wird vom April d. J. an der Gebrauch desselben den vorgeschritteneren Clavierspielern gelehrt werden. Der Orgelunterricht, welcher mehrere Jahre ausgesetzt werden musste, weil er auf den städtischen Orgeln nicht mehr ertheilt werden durfte, konnte in diesem Jahre wieder aufgenommen werden, nachdem die hiesige israelitische Gemeinde in dankenswerthester, freundlicher Weise die Orgel in der Synagoge zu diesem Zwecke zur Verfügung stellte. Im April d. J. wird das Institut eine eigene, von Herrn Orgelbaumeister Ladegast in Weissenfels construirte Orgel erhalten, welche den Schülern auch zu ihren Privatübungen dienen soll.« (S. 19.) Da kommt mit der Orgel also wirklich und wohlthätig das Judenthum in die Musik. Dresden ist unseres Wissens die einzige Schule, welche Zacharià's Kunstpedal in die Unterrichtsgegenstände aufgenommen hat.

ANZEIGER.

[110]

Nova Nr. 1

aus dem Verlage von

Ed. Bote & G. Bock,

Königliche Hof-Musikhandlung.

Berlin. Leipzigerstr. 37 und U. d. Linden 27.

I. Orchester. *Mark.*

Gung'l, Jos. Die tanzende Muse, Polka-Mazurka, Op. 279 und **Sare, H.** Hildegard, Polka. (Sammlg. Heft 453) 7,00
Hofmann, Heinrich. 3 Klavierstücke Op. 15. Orchesterst. . . 12,00
Kéler-Béla. Traumglück, Polka-Mazurka, Op. 94 und **Conradi, A.** Höllen-Galopp, Op. 131. (Sammlg. Heft 451) 7,00
—— Die Glücksgöttin, Polka française, Op. 99 und **Walther, O.** Belle humeur, Galopp, Op. 53. (Sammlg. Heft 452) . . 7,00
—— Die letzten Glücksstunden, Walzer, Op. 100. (Sammlg. Heft 454) 12,00
Raff, J. Symphonie Nr. 6 in D-moll, Op. 189. Orchesterst. . 30,00

II. Instrumental-Musik.

Gung'l, Jos. Op. 276. Tanz-Metronome. Walzer für Pianoforte und Violine 2,00
—— Derselbe für Pianoforte und Flöte 2,00
—— Op. 277. Unter den Linden. Walzer f. Pfte. und Violine 2,00
—— Derselbe für Pianoforte und Flöte 2,00
—— Op. 278. Novellen, Walzer für Pianoforte und Violine . 2,00
—— Derselbe für Pianoforte und Flöte 2,00
Lange, Gust. Op. 48. Fleurs fanées. Melodie, f. Pfte. u. Vlne. 2,00
—— Op. 51. Minnelied. Melodie — 2,00
—— Op. 52. Einsame Thränen. Nocturne — 2,00
—— Op. 54. Dein Eigen. Melodie — 2,00
—— Op. 75. Liebesahnung. Tonstück — 2,00
—— Op. 85. Aus Herzensgrunde. Melodie — 2,00
—— Op. 94. Immortellen. Elegie — 2,00
Lecocq, Charles. Mamsell Angot. Die Tochter der Halle.
Melodien für Violine allein Heft I 1,50
— — Heft II 1,50
Melodien für Flöte allein Heft I 1,50
— — Heft II 1,50
Potpourri für Pianoforte und Violine 5,00
Meyer, Heinrich. Grosse Kindersinfonie mit Kinderinstrumenten à 4m. 8,50
—— Dieselbe mit Begleitung von Streich- und Kinderinstrumenten à 2m. 10,30
Singelée, J. B. Op. 136. La fille de Madame Angot. Fantaisie pour Piano et Violon 4,00

Mark.
Urban, Heinrich. Op. 13. Stimmungen. Sechs Stücke für Violine und Pianoforte . . . . cplt. 6,50
Wañaus, Jean. Op. 11. 3 Pièces faciles pour Harmonium.
Nr. 1. Prélude. As-dur 0,50
Nr. 2. Chanson sans paroles 0,50
Nr. 3. Choeur des pélerins 0,50
—— Op. 12. Introduction et Fuge, A-moll, pour Harmonium 1,00

III. Pianoforte à 4 ms. et à 2 ms.

Bial, R. Fest- Polonaise mit Gesang 0,80
Conradi, A. Musikalischer Kladderadatsch. Grosses Potpourri. (Nachgelassene Werke Nr. 1) 3,00
—— Je toller je besser! Grosses Potpourri. (Nachgelassene Werke Nr. 2) 4,00
Ehrlich, H. Op. 2. Liebeslieder. Variationen über ein Original-Thema 5,00
Heintze, G. Op. 10. Vier kleine Stücke à 4m. 2,50
Hofmann, Heinrich. Op. 15. Drei Charakterstücke à 4m. . . 6,00
Lange, Gustav. Op. 185. Vier Fantasiestücke aus Gounod's Faust.
Nr. 1. Duett des 3. Actes. (Faust und Margarethe) . . 2,00
Nr. 2. Blümlein traut. (Lied des Siebel) 1,80
Nr. 3. Es war ein König in Thule 1,80
Nr. 4. Juwelenarie. (Schmuckwalzer) 1,80
—— Op. 191. O frage nicht. Lyrisches Tonstück 1,30
—— Op. 192. Grüss Gott du schöner Wald. Tonstück . . 1,80
—— Op. 193. Schlummerlied. Tonstück 1,50
—— Op. 194. Bunte Blätter. 6 leichte melodische Stücke.
Nr. 1. Auf dem Wasser 1,00
Nr. 2. Veilchengruss 1,00
Nr. 3. Neue Blüthen 1,00
Nr. 4. Seelenfroh 1,00
Nr. 5. Linde Lüfte 1,00
Nr. 6. Angebinde 1,00
—— Op. 195. 6 Lieder von Curschmann.
Nr. 1. An Rose 2,00
Nr. 2. Der Schiffer fährt zu Land 2,00
Nr. 3. Willkommen, du Gottes Sonne 1,30
Nr. 4. Du siehst mich an 1,80
Nr. 5. Der Fischer 1,80
Nr. 6. Der kleine Hans 2,00
—— Op. 96. Walzer und Soldatenchor aus »Margarethe« von Gounod.
Nr. 1. Walzer 2,50
Nr. 2. Soldatenchor 2,50
—— Op. 197. Mamsell Angot. Oper von Ch. Lecocq. Fantasie 2,00
—— Op. 198. Grosse Fantasie aus »Margarethe« 2,00
Langhans, Louise. Op. 19. Danse guerrière 1,00
—— Op. 20. Nocturne 1,00

Digitized by Google

	Mark.
Leybach, J. Op. 169. La fille de Madame Angot. Fantaisie brillante	2,50
Meitzel, Otto. Valse	1,00
Offenbach, J. Schönröschen. Operette. Potpourri	3,00
Raff, Joachim. Op. 189. Sinfonie (Nr. 6. D-moll) für grosses Orchester. Klavierauszug zu 4 Händen	10,00
Schmidt, Richard. Op. 12. Concert-Polonaise	2,00
Schönburg, Hilmar. Op. 79. Im Hochland. Melodisches Tonstück	2,00
—— Op. 80. Jugend-Spiele. Charakterstück	1,50
—— Op. 81. Mein Heimathland. Melodisches Tonstück	1,50
Strauss, Johann. Die Fledermaus. Operette. Potpourri Nr. 1	3,00
Potpourri Nr. 2	3,00
Wüerst, Richard. A-ing-fo-hi. Komische Oper in 3 Akten. Potpourri	3,00

IV. Tänze und Märsche à 4 ms. et à 2 ms.

Bilse, B. Op. 33. Chiwa-Marsch à 4m.	1,00
Gung'l, J. Op. 276. Tanz-Metronome. Walzer à 4m.	2,00
—— Op. 280. Oerömhangok (Freudenklänge) Czárdás	0,80
—— Op. 282. Minnelieder. Walzer à 4m.	2,00
—— Op. 295. Ein Christgeschenk f. die Kleinen. Kinderpolka	1,00
Kéler-Béla. Op. 93. Auf Flügeln der Liebe. Walzer à 4m.	2,00
Lehnhardt, G. Op. 51. »Une perle de danse«. Polka grazieuse über Themen aus dem Zaubermärchen »Die sieben Raben«.	1,00
Löw, W. C. »Schönröschen«. Operette von J. Offenbach. Quadrille	1,00
Lorenz, Fr. Alb. Op. 262. Prinz Heinrich-Marsch	1,00
Saro, H. Op. 82. Am Bord des Dampfers »Weser« auf See. Polka-Mazurka	0,80
—— Op. 85. Im Laufschritt. Galopp	0,80
Strauss, Johann. Die Fledermaus. Operette. Quadrille von Bial	1,00
Walther, C. Op. 47. Josephinen-Polka-Mazurka	0,80
—— Op. 48. Marien-Galopp	0,80
—— Op. 49. Gretchen-Polka	0,80
—— Op. 51. Clara-Rheinländer-Polka	0,80

V. Gesangmusik.

Hasse, Gustav. Sechs Lieder, Op. 118.	
Nr. 1. In mein gar zu dunkles Leben (H. Heine)	0,50
Nr. 2. Was sich die Schwalben erzählen (A. v. Winterfeld)	1,00
Nr. 3. O Tannebaum, o Tannebaum (Josef Seiler)	0,50
Nr. 4. Aus Venedig (A. v. Winterfeld)	0,80
Nr. 5. Horch, wie singt und klingt der Wald (J. Seiler)	0,50
Nr. 6. Verrathene Liebe (Chamisso)	0,80
Jonas, Ernst. Widmung. Ich wollt ich wär ein Vogel	1,00
Meitzel, Otto. Op. 4a. Zwei Lieder aus Mirza Schaffy. Nr. 1. Nicht mit Engeln; Nr. 2. O Mädchen	1,00
—— Op. 4b. Zwei Lieder. Nr. 1. Reiterlied. Ich ritt durch klare Frühlingspracht; Nr. 2. Zu deinen Füssen will ich ruh'n	1,50
Papendiek, G. A. 4 Gedichte. Nr. 1. Marianka. Nr. 2. O Frühling komm. Nr. 3. Natur und Menschenherz. Nr. 4. Mein Grabmal	1,50
Radecke, Robert. Op. 42. »Die Mönkguter« oder »Die Probe-Ehe«. Liederspiel.	
Nr. 5. Matrosenchor	1,50
Nr. 6. Lied	1,00
Nr. 8. Lied	1,00
Sabbath, Eduard. Deutsche Hymne. Für gemischten Chor. Part. und Stimmen	0,80
Dreistimmig. Partitur	0,30

Blumner, Martin. Op. 30. Der Fall Jerusalems. Oratorium. Klavierauszug	netto	12,00
Gung'l-Album	netto	2,00
Maillart, Aimé. Das Glöckchen des Eremiten. Klavierauszug mit Text	netto	8,00
Nicolai, Otto. Die lustigen Weiber von Windsor. Klavierauszug mit Text	netto	6,00
—— —— —— Klavierauszug à 2ms.	netto	3,00
Offenbach, J. Orpheus in der Unterwelt. Klavierauszug mit Text	netto	6,00
—— —— —— Klavierauszug à 2ms.	netto	3,00
Radecke, Robert. »Die Mönkguter« oder: »Die Probe-Ehe«. Klavierauszug mit Text	netto	6,00
Wüerst, Richard. A-ing-fo-hi. Klavierauszug mit Text	netto	9,00

[111] In meinem Verlage erschien:

Maurerische Trauermusik
für Orchester
componirt
von
W. A. Mozart.
Op. 114.

Für Pianoforte, Violine und Violoncell ad lib.
bearbeitet von
H. M. Schletterer.
Pr. 2 M.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[112] In meinem Verlage erschien:

Kain.
Text frei nach Byron's Mysterium von Th. Heigel.
Für Solostimmen, Chor und Orchester
componirt von
Max Zenger.

Partitur netto M. 30. — Klavierauszug M. 18. — Chorstimmen (à M. 2.) M. 8. — Solostimmen netto M. 7. — Orchesterstimmen netto M. 45. — Textbuch 20 Pfg.

Arie des Kain: „Ihr schönen Sterne" für Bariton mit Pianoforte 75 Pfg.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.** (*R. Linnemann.*)

GIESSHÜBLER

[113] **bei Carlsbad,**
Reinster alkalischer Sauerbrunn,
wird bei
Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,
ferner mit
Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mitt l nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch,
endlich als das brillanteste
Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.
Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer
Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 2. Juni 1875. **Nr. 22.** X. Jahrgang.

A. Kissner's schottische und irländische Volkslieder.

(Fortsetzung.)

Die Quellen besprechend, welche zur Zeit für den schottischen Gesang vorhanden sind, nennt Herr Kissner den Poeten Allan Ramsay (1724) den »Ersten, welcher die Schönheit der schottischen Volkslyrik auch den exclusiven vornehmen Kreisen zum Verständniss und Genuss brachte«. (S. 5.) Hinsichtlich der Lyrik, insofern damit die blossen Gedichte bezeichnet werden, können wir solches im beschränkten Sinne zugeben; aber der lebendige schottische Gesang, der aus Wort und Weise besteht, wie er auch in dieser Sammlung erscheint, war damals längst in Aller Mund und Königinnen so vertraut wie Bäuerinnen. Die vorliegende Sammlung ist doch ausschliesslich eine musikalische: wir fragen verwundert, was Allan Ramsay mit einer solchen zu thun hat?

Herr Kissner berührt sodann Robert Burns, dessen ewig denkwürdige Dichtung die beiden umfangreichen Sammelwerke von Johnson und Thomson veranlasste. Herr Kissner sagt darüber: »Durch Burns' begeisterte Theilnahme gedieh das Werk [von James Johnson, in 6 Bänden] zum glorreichen Ende, ebenso die verwandte Unternehmung von George Thomson's »The Melodies of Scotland«. 5 vol. New Edit. 1831 mit Arrangements von Pleyel, [Kozeluch], Haydn, Beethoven, Weber und Hummel.« (S. 5.) Ein Werk, an welchem noch Weber und Hummel mitwirkten, kann doch wohl nicht durch Burns' Theilnahme ebenfalls »zum glorreichen Ende« geführt sein, denn dieses Ende erreichte es erst 1841, also 45 Jahre nach seinem Tode. Herr Kissner führt die dritte Ausgabe von Thomson an, warum nicht die erste? Weitere Frage: hat er jemals die ersten Ausgaben von Johnson und von Thomson gesehen? Sie sind sehr selten, aber wichtig und für das Studium der Geschichte des schottischen Gesanges unentbehrlich.

Weitere schriftliche oder gedruckte Quellen giebt der Herausgeber nicht an (nur beiläufig bemerkt er S. 5, er habe für die neueren schottischen Lieder eine Sammlung von Whitelaw benutzt). Um nun diese ziemlich leichtwiegenden und, wie man sieht, der Kritik nach allen Seiten hin bloss gestellten Angaben etwas zu vervollständigen, sei noch Folgendes bemerkt. Ausser dem Manuscript von Skene sind etwa noch ein Dutzend Handschriften in neuerer Zeit bekannt geworden, welche in der einen oder anderen Form alte schottische »Töne« (*tunes*, Melodien) enthalten; die älteste derselben ist die Straloch-Handschrift, ein Lautenbuch, welche das Datum 1627—1629 trägt. In den letzten 80 Jahren hat man alle Winkel nach Resten schottischer Musik durchstöbert, so dass jetzt kaum noch viel Neues gefunden werden dürfte; das vorhandene handschriftliche Material ist aber auch schon recht reichhaltig, namentlich wenn man es mit den Drucken schottischer Melodien vergleicht, welche seit der Restauration der Stuarts (1660) in England Mode wurden und so zu sagen nicht von den Theatern kamen. Diese höchst anziehende und lehrreiche, aber weitschichtige und mühsame Untersuchung einem Sammler schottischer Lieder der vorliegenden Art zur Pflicht zu machen, fällt uns nicht ein; aber ein wenig nähere Bekanntschaft mit dieser Seite des Gegenstandes, meinen wir, würde der deutschen Gründlichkeit wohl angestanden haben. Herrn Kissner's Sammlung ist doch vor allem eine **musikalische**. Deshalb wäre erwünscht gewesen, im Vorworte über die Musik jener Nation etwas Näheres zu erfahren. Die Versicherung, mit welcher wir uns jetzt begnügen müssen (»Hinsichtlich des musikalischen Elements fesselt die Eigenart der Rhythmik, die Anmuth der bald wehmüthig weichen, bald schalkhaft neckischen Melodien, oder andererseits die Kraft und der Schwung derer, welche kriegerischen Geist athmen« S. 6) passt doch wohl auf gar viele Gesänge vieler Völker, kann also für die Schotten nicht charakteristisch sein; sie charakterisirt nicht das schottische Lied, sondern das gute Lied. Im 1. Heft der schottischen Lieder mit Clavierbegleitung ist die eben angeführte Bemerkung wieder abgedruckt und eine Notiz über die sogenannte schottische Tonleiter, welcher Quarte und Septime fehlen, hinzugefügt. Ueber diesen Gegenstand findet sich eine schöne Abhandlung von Finlay Dun (einem Gesanglehrer in Edinburg, welcher wohl der erste Kenner schottischer Musik genannt werden kann) in dem angeführten Werke von Dauney. Jene Angaben über die abweichende Tonleiter werden nur dann begreiflich, wenn man auf den Ursprung der Melodien im Einzelnen zurückgeht. Dann ergiebt sich die merkwürdige, aber ganz natürliche Thatsache, dass sie fast sämmtlich verschiedenen Instrumenten ihre musikalische Form, d. h. also, wenn man es kunstmässig ausdrücken will, ihren Ursprung verdanken. Und unsere Ansicht ist nun die, dass ein Sammler und Herausgeber von diesen Spiel- und Tanzweisen ausgehen sollte; er würde sich dann, auch bei den fernsten Zeiten, noch wie im lebendigen Leben befinden.
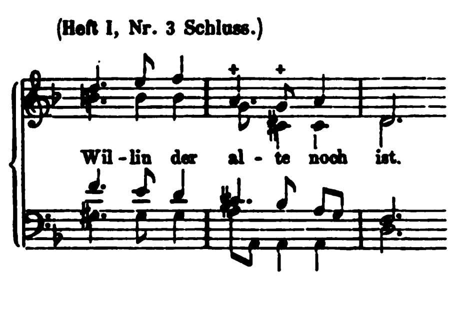
Hier schliessen wir diese Bemerkungen, welche sich sämmtlich nur auf Herrn Kissner's Vorreden beziehen. Der Leser ist vielleicht bereits mit uns der Meinung, dass jene Vorreden immerhin hätten ungeschrieben bleiben können, dass sie wenigstens den Werth des Werkes nicht namhaft erhöhen. Aber sie thun demselben auch keinen Abbruch. Die Sammlung

Digitized by Google
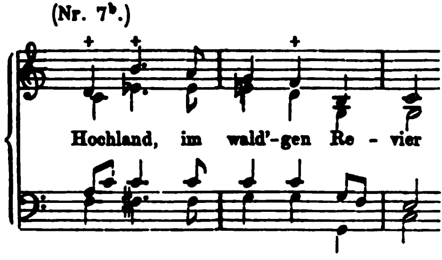
besteht aus Musik, und die hauptsächliche, oder vielmehr die einzige Aufgabe des Herausgebers war, eine passende Auswahl zu treffen und für eine gute Uebersetzung zu sorgen. Beides ist hier geschehen. Recht dankbar wären wir gewesen, wenn Herr Kissner auch geschichtlich etwas tiefer in seinen Gegenstand eingedrungen wäre und uns durch Vergleichungen verschiedener Lesarten die Melodien in der möglichst besten Form vorgelegt hätte. Jetzt erhalten wir dieselben nur in der modernen Gestalt, die Einer dem Andern unbesehen nachdruckt und Jeder gewöhnlich ein wenig nach seinem Sinne modelt.

Die schottischen Lieder für vierstimmigen Chor, mit welchen die Sammlung begann, enthalten in den zwei Heften 24 Lieder, die meisten von ihnen alte liebe Bekannte, höchst mannigfaltigen Charakters, wie es bei einem so ausgebildeten, Jahrhunderte lang mit solcher Liebe gepflegten Gesange auch nicht anders zu erwarten ist. Namentlich beachtenswerth bleibt es, wie ausdrucksvoll die Tanzweisen sind, nicht nur als heitere Rutscher, sondern als musikalische Stimmungslaute mannigfaltigster Art. Sie präsentiren sich hier sämmtlich in einem sehr anständigen harmonischen Gewande. Dieses Gewand ist das der Harmonie unserer Tage, welche mit glücklichem Takte hier verwandt ist, durchweg ohne Uebertreibung recht natürlich und sangbar. Die Schwierigkeit der Harmonisirung dieser Melodien ist ja längst anerkannt. Wie aus vorstehendem Beispiele wieder ersehen werden kann, ist eine solche Schwierigkeit schon halb überwunden, wenn man nur mit dem Vorsatze an's Werk geht, in natürlicher Einfachheit die Sprache des gesunden Menschenverstandes zu reden. Als weniger löbliche Intervalle merken wir an:

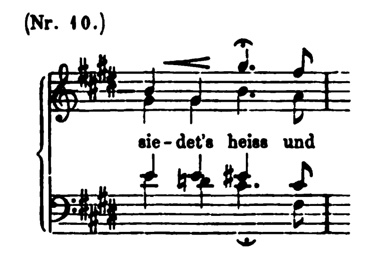
(Heft I, Nr. 3 Schluss.)
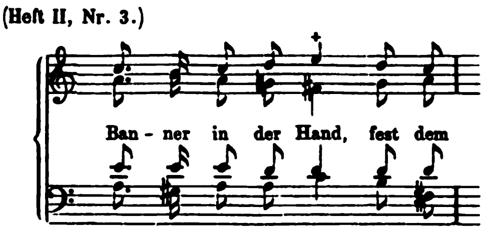


(Nr. 7b.)



(Nr. 10.)



(Heft II, Nr. 3.)
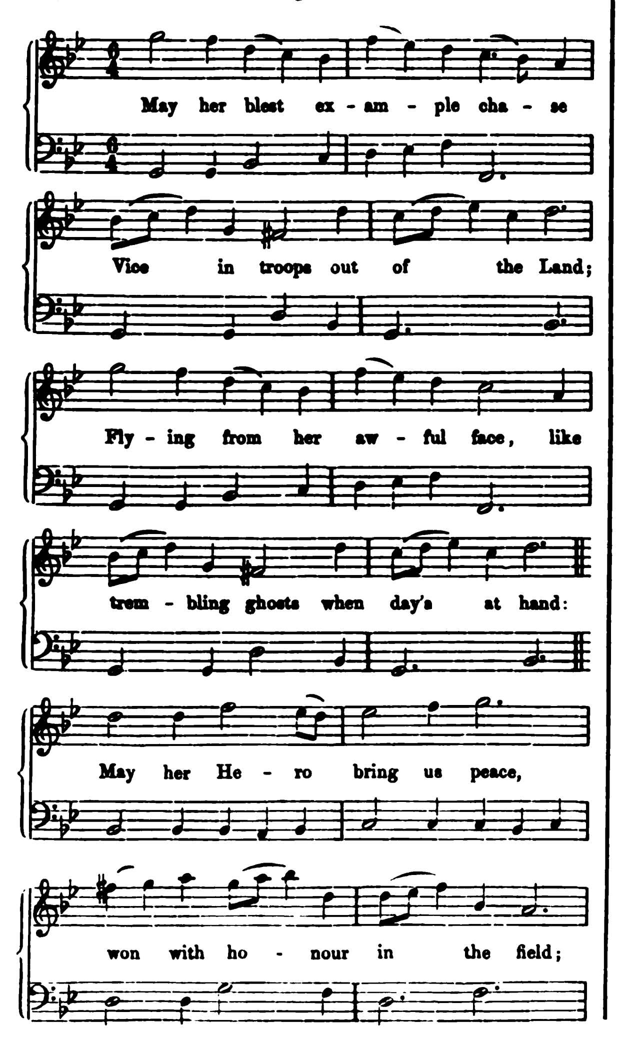


Dieses und Aehnliches wird sich reiner und wohlklingender gestalten, wenn unsere Tonsetzer erst mehr die vocale Stimmführung studiren, wie sie in den alten Meisterwerken vorhanden ist. Bei einem solchen Studium braucht man nicht die Gegenwart abzuschwören, das Gute aus allen Zeiten lässt sich überall leicht verbinden.
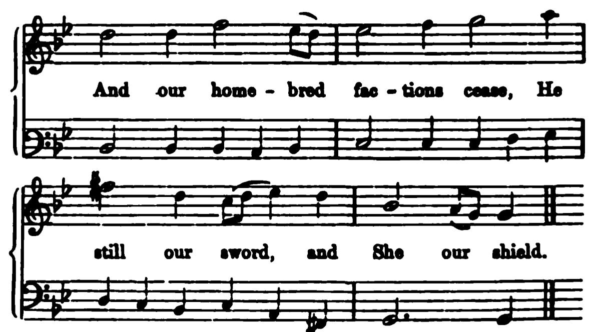
Das Heft schottischer Lieder für vier Männerstimmen, bearbeitet von Carl Kissner, dem Vater des Herausgebers der ganzen Sammlung, schliesst sich an die obigen Chorlieder. Das kleine Heft von 27 Seiten enthält nur sechs Nummern, aber die vorzüglichsten Gesänge, nämlich: Up in the morning early — My heart's in the Highlands — O where, tell me where — Auld Joe Nicolson's bonnie Nannie — Auld Langsyne — Scots wha hae wi' Wallace bled. Ausserdem sind die beiden Hauptlieder, das erste und das letzte, noch für ein starkes Orchester von Blasinstrumenten ausgesetzt, mit Vertheilung des Gesanges auf halben und vollen Chor wie vorhin. Diesen Bearbeitungen der beiden berühmten Gesänge ist auch noch ein Clavierauszug beigefügt, und sie nehmen in dieser Gestalt das halbe Heft in Anspruch, S. 14—27. Man sieht, Herr Kissner hat seine besten Pferde vorgespannt und die herrlichen Gesänge für alle Gelegenheiten nutzbar zu machen gesucht. Hoffentlich wird dieses allseitig mit Dank anerkannt werden.

Bei der ersten Nummer müssen wir einen Augenblick verweilen, und zwar wegen der Anmerkung, die derselben beigefügt ist. Sie lautet: »Diese Melodie ist eine der ältesten schottischen und war (nach Sir John Hawkins' Geschichte der Musik) Lieblingsmelodie der Königin Marie, Gemahlin Wilhelm III. Der Componist Purcell fügte im Jahre 1692 den Bass hinzu, zum Geburtstagslied für die Königin.« (S. 3.) Ob letzteres, falls Purcell solches wirklich that, werth ist noch jetzt erwähnt zu werden, möchte doch zu bezweifeln sein; denn was kann einfacher und in künstlerischer Hinsicht werthloser sein als die gelegentliche Beifügung eines Basses? Aber Herr Kissner würde in nicht geringe Verlegenheit kommen, wenn wir ihn ersuchen wollten, besagten Bass vorzuzeigen. Unmöglich hat er gelesen, was Hawkins sagt, denn die Sache verhält sich ganz anders. Wir würden sie hier übergehen, wenn sie nicht auch musikalisch von grosser Wichtigkeit und sodann für die Beleuchtung des in Rede stehenden Musikstückes höchst willkommen wäre. Sir John Hawkins erzählt also im vierten Bande seiner Geschichte der Musik S. 6 in einer Anmerkung wie folgt: »Die alte schottische Melodie ‚*Cold and Raw*' wurde von John Hilton zu einem Canon verarbeitet, den man in seiner ‚Collection of Catches', die 1652 publicirt wurde, finden kann; die Anfangsworte lauten ‚Ife gae with thee my Peggy'. Diese Melodie wurde von der Königin Mary, der Gemahlin König Wilhelm's, sehr bewundert, und einmal beleidigte sie Purcell, indem sie wünschte, dass man dieselbe ihr vorsingen möge, wobei er zugegen war: die Geschichte ist folgende. Eines Nachmittags empfand die Königin ein Verlangen Musik zu hören und sandte zu Herrn Gostling, welcher damals der k. Kapelle angehörte und später Subdekan an der St. Paulskirche war, zu Henry Purcell und zu Frau Arabella Hunt, welche eine sehr schöne Stimme und eine bewundernswerthe

Digitized by Google
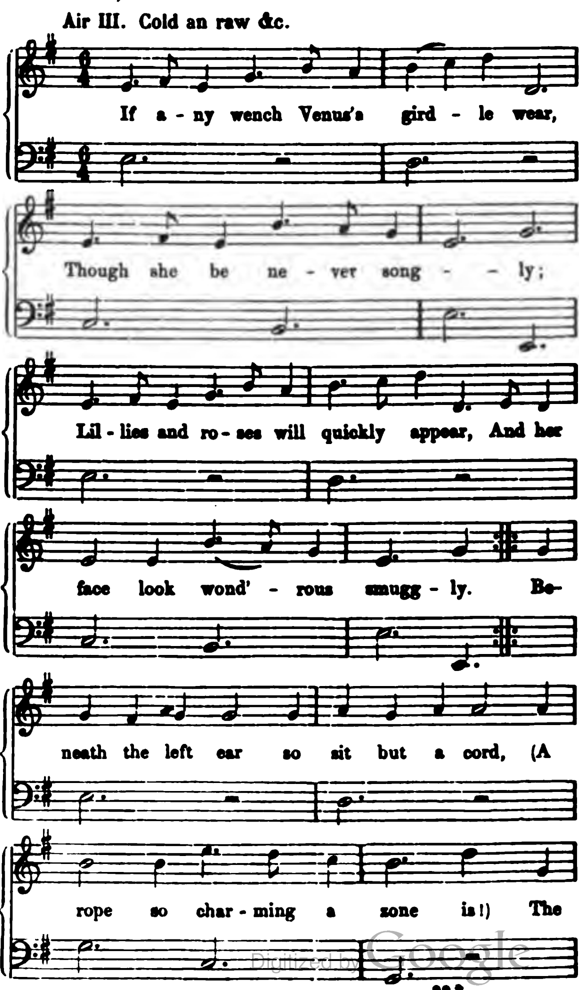
Geschicklichkeit im Lautenspiel besass, und ersuchte sie, ihr aufzuwarten. Man gehorchte ihren Befehlen; Herr Gostling und Frau Hunt sangen verschiedene Compositionen von Purcell, welcher ihnen auf dem Clavier begleitete. Zuletzt fing die Königin an etwas ermüdet zu werden und fragte Frau Hunt, ob sie nicht die alte schottische Ballade *'Cold and Raw'* singen könne, Frau Hunt antwortete ja und sang sie zu ihrer Laute. Purcell sass die ganze Zeit über unbeschäftigt am Clavier und war nicht wenig gestochen dadurch, dass die Königin eine gemeine Ballade seiner Musik vorzog; aber d er sah, dass Ihre Majestät von dieser Melodie entzückt war, beschloss er, sie dieselbe bei einer anderen Gelegenheit abermals hören zu lassen, und in Folge dessen componirte er zu der nächsten Geburtstagsmusik, nämlich für das Jahr 1692, eine Arie zu den Worten 'May her bright example chase Vice in troops out of the land', deren Bass die Melodie von *'Cold and Raw'* ist; sie ist im zweiten Theil des Orpheus Britannicus gedruckt, und ist der Bass Note für Note der schottischen Melodie gleich.« Soweit Hawkins. Das ist allerdings etwas anderes als die Hinzufügung eines einfachen Basses. Weil Purcell's Musik erhalten ist, können wir sie unseren Lesern vorlegen; sie steht im Orpheus Britannicus 1702 p. 151 mit der Ueberschrift »Ein Gesang auf die verstorbene Königin«.





Um diesen Bass mit Hawkins Note für Note der alten schottischen Melodie gleich zu finden, müsste zunächst ausgemacht werden, welche der verschiedenen Fassungen jener Melodie, die in den verschiedenen Sammlungen erscheinen, als die wahre anzusehen ist. Was Johnson im Museum als Nr. 140 mittheilt, weicht etwas ab. Dass aber Purcell die Weise im Ganzen so gegeben hat, wie sie damals gesungen wurde, möge noch ein anderes Beispiel zeigen. In der »Beggar's Opera«, einer Farce, welche 1728 in London mit unbeschreiblichem Erfolge gegeben wurde, steht dieselbe Melodie als drittes Gesangstück (»Air« oder Ballade) in dieser Weise.

Air III. Cold an raw &c.



die Aladin-Ouvertüre von Hornemann, die zu Medea von Bargiel, Märsche und Ungarische Tänze von Joachim, Schubert, Brahms u. A. An Sängerinnen hörten wir in verschiedenen Concerten die Damen Breidenstein aus Erfurt, Kling aus Berlin, Seubert-Hausen aus Mannheim, Friedländer aus Leipzig, Asmann aus Berlin, Hegar aus Zürich, Grund aus Baden-Baden, nebst den hiesigen vorzüglichen Kräften Frau Walter-Strauss, Fräul. Reiter und der an der Musikschule neu angestellten Gesangslehrerin Fräul. E. Müller aus Oldenburg. Auch das schwedische Damenquartett liess sich hier vernehmen und fand grossen Zulauf. An fremden Sängern sind blos zu nennen die Herren Knapp aus Mannheim und F. Mancio aus Mailand, welch Letzterer aber total durchfiel. Fremde Virtuosen, die sich hören liessen, waren die Herren Hans Huber, A. Stiehle, L. Brassin; dann hiesige die Herren de Lange (mit einem eigenen sehr wirksamen Clavierconcert), Bargheer, Rentsch, Meyer, Neuhofer, Kahnt.

Unter den grösseren Gesangswerken, die als Novitäten aufgeführt wurden, wird wohl das Lachner'sche Requiem, das der Gesangverein brachte, als das bedeutendste, Mertke's »Blumengeister« aber als das schwächste zu nennen sein. Brahms' »Harzreise im Winter« fand Antheil, ohne doch sogleich vollkommen gewürdigt zu werden.

An den Kammermusiksoiréen ist entschieden zu tadeln die geringe und geringfügige Vertretung des Beethoven'schen Streichquartetts, namentlich desjenigen aus der späteren Periode. Künstlervereinigungen dieser Art müssten es sich, meinen wir, zur ersten und heiligen Pflicht machen, die grossen Quartette von Op. 59 an in möglichst vollendeter Weise zu Gehör zu bringen. So erfreulich die reichlichere Vertretung des Claviers durch den Eintritt des Herrn de Lange ist, so möchten wir doch eine Verdrängung des Streichquartetts nicht wünschen. Das ganze Institut unserer Kammermusik-Soiréen bedarf, wie man sieht, einer Reorganisation.

Zu den feinsten Musikgenüssen scheint das Basler Publikum, nach dem starken Besuch zu urtheilen, ausser dem Benefiz-Concert des Kapellmeisters noch die Concerte zu rechnen, welche Herr Walter jährlich zu veranstalten pflegt: neuerer Zeit ein elegantes im Concertsaale und ein geistliches in der Münsterkirche. Im ersteren kam u. a. eine interessante Composition von J. Rheinberger »Maientag« zur Aufführung, deren Heiterkeit freilich nahe an die Grenze des Kunstwürdigen streift. Im Kirchenconcert hörten wir an Chören das *Misericordias* von Durante, den »Elegischen Gesang« von Beethoven, das *Laudate Dominum* von Mozart (eine theilweise überarbeitete Composition), schliesslich die Cantate von S. Bach »Christ lag in Todesbanden«; an Arien das Sopransolo aus obigem Mozart'schen Werk, und die Arie mit Trompetensolo aus »Samson« von Händel, gesungen von der Gattin des Concertgebers; ausserdem erfreute uns Herr de Lange durch Orgelvorträge: Fuge von Frescobaldi und Toccata in D-moll von S. Bach.

Um auch noch von der Musikschule zu reden, so verdient erwähnt zu werden, dass sich dieselbe fortwährend der Blüthe erfreut, wenn auch eine quantitative Zunahme der Schüler nicht zu constatiren ist (die Zahl der Schüler schwankt zwischen 220 und 250; dieselben beschäftigen gegenwärtig 12 Lehrer). Die Ursache der letzteren Erscheinung ist zu suchen in der grossen Theilnahme unserer Jugend an der Zeichnungsschule, wogegen nicht das Geringste einzuwenden ist; dann in dem Uebelstande, dass unsere jungen Leute, wenn sie etwa in's 15. Altersjahr getreten sind, auf ein oder mehrere Jahre in's »Welschland« abgehen, um sich dort in der französischen Sprache zu vervollkommnen; hierdurch werden sie oft aus dem besten Lernzuge herausgerissen und der Stätte entfremdet, wo sie ihre musikalischen Studien begonnen hatten. Trotzdem hat die Musikschule schon recht erfreuliche Resultate aufzuweisen, und ihre Wirksamkeit scheint gesichert. Der Director dieser Anstalt, Herr S. Bagge, begann im verflossenen Winter eine Reihe öffentlicher musikgeschichtlicher Vorlesungen, welche sich (in der Aula des Museums) zahlreichen Besuchs erfreuten. Die Zahl dieser Vorlesungen war vorläufig drei, — ihre Gegenstände: I. Uebersicht der ganzen Kunstentwickelung; II. Die Entwickelung der Sonate; III. Beethoven. Diese Vorlesungen dürften im nächsten Winter fortgesetzt und vielleicht vermehrt werden.

In der nächsten Saison gedenkt Referent zuweilen über wichtigere einzelne Vorgänge aus dem Basler Musikleben sofort zu berichten, falls dies der Redaction genehm ist.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Essen.** Unlängst brachte der hiesige »Musikalische Verein« unter Leitung des Herrn Ernst Helfer das neue Oratorium »Bonifacius« von dem in Holland (im Haag) lebenden Componisten Nicolai zur Aufführung. Ein Bericht von Dr. Guckeisen in Köln, welcher in der »Essener Zeitung« vom 13. Mai steht, bespricht das Werk und die Aufführung von so manchen Seiten, dass wir denselben hier unverkürzt wiedergeben. Obwohl der Referent durchweg in einem begeisterten und zustimmenden Tone schreibt, liegen doch für den, der zwischen den Zeilen lesen mag, die grossen künstlerischen Mängel des Werkes offen zu Tage.

„Es gereicht dem Essener »Musikalischen Verein« zu einem wirklichen Verdienst, die Bekanntschaft des Nicolai'schen Oratoriums in den Rheinlanden vorbereitet zu haben, und man darf auch zugestehen, dass der Verein in Anbetracht der enormen Schwierigkeiten, die das Werk bietet, sich höchst ehrenvoll seiner Aufgabe entledigt hat. Wir kennen kaum ein älteres oder neueres Oratorium, welches sich an Schwierigkeiten mit dem »Bonifacius« des Herrn Nicolai messen könnte. Es zeugt von Muth und Eifer, wenn man frischweg zu einem solchen Oratorium greift, um so mehr, als die Composition nicht immer die unverzagte Ausdauer und den mühevollen Fleiss durch dankbaren und packenden Ausdruck lohnt. Die Leser dieser Zeitung haben vor der Aufführung eine Analyse des Werkes erhalten, worin über den Plan der Dichtung, über die treibenden Ideen und die scenische Anordnung Auskunft ertheilt wurde. Ich meinerseits stimme dem vollständig bei, was dort namentlich zum Lobe der Dichterin, Frau Professor Lina Schneider, angeführt steht, ich möchte nur noch als einen besonders anerkennenswerthen Zug hervorheben, dass die Dichterin das Heidenthum unserer Vorfahren in ein durchaus edles Colorit getaucht hat. Die Heiden und Christen in dem »Bonifacius« fühlen und denken fast auf die gleiche Weise; nur die Symbolik des Cultus ist verschieden. Das weht einen so heimisch und vertraut an, die hehre Gestalt unserer Ahnen wird nicht durch den mindesten Zug eines wirklich rohen Empfindens herabgewürdigt, wir können stolz zu ihnen hinaufschauen — selbst vom Standpunkt des modern-christlichen Gefühles aus. Nicht Fanatismus spricht aus dem Thun und Gebahren der Friesen, sondern echte Religiösität, d. h. die wirkliche Ueberzeugung, das Bewusstsein des lebendigen Zusammenhanges mit der Gottheit, das Bewusstsein auch der persönlichen Verantwortung vor eben dieser Gottheit. Das heidnische Germanenthum, wie es die Dichterin gezeichnet, unterscheidet sich nur äusserlich von dem christlichen Germanenthum; denn was als eminent christlich gilt und was einst dem Judenthum gegenüber besonders betont werden musste: Fluchet nicht euren Feinden! das findet im Fühlen der Deutschen so lebhaften Wiederhall, das entspricht so sehr ihrem eigenen inneren Wesen, dass es für sie die Stelle eines Wunders zur Bekehrung vertritt. Die blosse Thatsache, dass der tödtlich getroffene Bonifacius seinem Mörder verzeiht, bewirkt die Umwandlung. Kann das statthaben bei einem Volke, dem das christliche Empfinden fern liegt? Tritt nicht durch diesen einzigen Zug die innige Gemeinschaft des Deutschen und des christlichen Charakters klar zu Tage? [Wir vermögen hierin keinen besonderen Vorzug zu erblicken, denn bei allen edel gearteten Nationen ist derselbe Zug vorhanden. Nur um des Himmels Willen aus den lieben Deutschen keine »Auserwählten des Herrn« machen! Uebrigens fluchten die Juden der besseren Zeit nicht ihren Feinden, sondern sie bekämpften sie, und wenn sie später talmudisch gesinnt wurden, so ist zu fragen, was vielleicht aus den Deutschen geworden wäre, wenn sie viele Jahrhunderte hindurch unter dem furchtbar herzlosen Druck von vier Weltreichen gestanden hätten. *D. R.*]

„Hinsichtlich der musikalischen Ausstattung ist Herr Nicolai ganz den modernen Principien gefolgt. Für die Solisten tritt an die Stelle der Arie mit ihren öfter wiederholten Satztheilen das recitativische Arioso, das der Declamation grössere Freiheit und reichhaltigeren Ausdruck verstattet. Die Chöre und sonstige Ensemblesätze sind dramatisch colorirt, d. h. durch die Musik soll der Phantasie die fehlende Scenerie, die fehlende Action ersetzt werden. Das führt zu zahlreichen mehr oder minder geistreichen und fesselnden Zügen — reizende Momente für Denjenigen, der die musikalische Sprache zu verstehen fähig ist und sich erfreuen kann an der schönen Uebereinstimmung der Musikworte mit den Worten des Textes. In dem Chor Nr. 1 z. B. lässt das Orchester die »Rosse heranbrausen«, erscheint die »glänzende« Sonne unter hellen, prächtigen Trompetenaccorden. Im Chor Nr. 4 malt die Trompete das »Zerschmettern«, singt der Chor geheimnissvoll und zweifelnd: »Wer kann's versteh'n?« — Zu den Worten: »Hör' ich's nicht in der Ferne sich regen?« bringt die Posaune leise eine eigenthümliche, in halben Tönen schleichende Figur, das Flehen der Christen (Nr. 1 im zweiten Theile) wird durch schwebende, fast flatternde Violinfiguren nach Oben getragen u. s. w. Man könnte eine ganze Spalte mit solchen Belegen der aufmerksamen und in den Textsinn sich vertiefenden Arbeit des

Digitized by Google

Componisten anfüllen. Indessen diese Art der musikalischen Coloristik hat auch ihr Missliches, sie setzt, um ständig zu fesseln, zu viel bei dem Zuhörer voraus, insofern dieser erstlich den Text nicht blos lesen, sondern studiren muss, und zweitens selten im Grossen und Ganzen so viel musikalische Durchbildung besitzt, um auch bei der grössten Häufung orchestraler Effecte die Uebersicht nicht zu verlieren. Der Durchschnittszuhörer wartet auf geschlossene musikalische Formen, auf Melodien, die an und für sich wirken, die nöthigenfalls auch gepfiffen werden könnten. Freilich spötteln die Oratoriencomponisten der Neuzeit über solche kindliche Forderungen, aber sehr mit Unrecht. Denn das Oratorium ist keine Oper, wo Auge und Aufmerksamkeit hinlänglich mit anderen Dingen beschäftigt werden, und weiterhin verschliesst der Componist sich selbst, indem er sich lediglich an dem Arioso hält, einen sehr ergiebigen Quell des Wechsels. Ein mehrstündiges Oratorium muss darin das Drama nachahmen, dass Scene auf Scene folgt mit Wechsel der Handlung, Wechsel der Personen. Das heisst mit anderen Worten: die Musik verschiedener Personen und verschiedener Scenen muss in sich verschiedener Art sein, damit wirklich gesonderte Formen vor dem geistigen Auge erscheinen mit individuellem Leben. Nur auf diese Weise ist das Gefühl der Monotonie zu vermeiden. Und diese Individualisirung der Musik, diese Verkörperung zu wechselnden Gestalten und wechselnden Scenerien, sie kann der Loslösung der Musik vom Texte bis zu einer gewissen Grenze nicht entbehren. Die berührten Uebelstände machen sich schon im ersten Theile, noch mehr aber im zweiten geltend, während der dritte Theil entschieden der frischeste ist. Gleich der Mädchenchor: »Frau Frigga träumt« giesst mit seinem pulsirenden Rhythmus und seinen anmuthigen Weisen neues Leben in die Adern des Zuhörers. Es folgen zwei wirksame Soli, das der Heidenpriesterstochter mit obligater Solovioline und Harfe, das Solo des Bonifacius, dann ein reizendes Duett für Sopran und Bass, ein höchst charakteristischer Männerchor, das feurigste und begeistertste Solo des Bonifacius: »Das erfrage ich unter den Menschen«, ein wahrhaft prachtvoll aufgebauter Doppelchor der Heiden und Christen (Nr. 8), kurz, eine schöne Nummer jagt die andere. Der zweite Theil hingegen zehrt fast ausschliesslich von einer einzigen etwas gedrückten Stimmung, die dadurch nicht gerade verbessert wird, dass Bonifacius seinem neuen Jünger Johannes obendrein noch den kleinen Katechismus einprägt. Weit mehr Mannigfaltigkeit der Stimmungen bietet der erste Theil, ohne doch an frischer Erfindung und unmittelbarer Inspiration den dritten Theil zu erreichen.
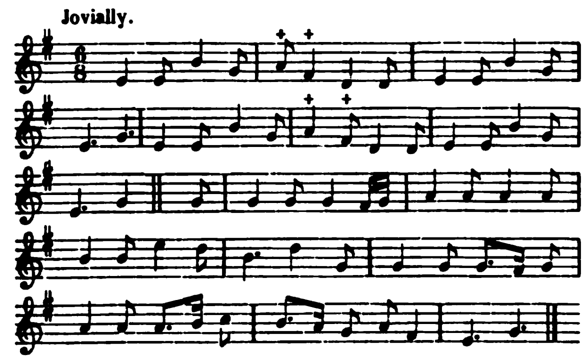
„Die Soli waren durch tüchtige Kräfte vertreten. Fräul. Marie Breidenstein, fürstl. Schwarzb. Kammersängerin aus Erfurt, gab die Tochter des Heidenpriesters (Sopran) in sehr dankenswerther Weise. Ihr Organ ist kräftig, sonor und gut geschult, ausgiebig genug nach Höhe wie nach Tiefe. Dabei singt sie mit Wärme, mit dem vollen Ausdruck einer inneren Ueberzeugung, so dass sie nothwendig sympathisch auf den Zuhörer einwirkt. So wurde ihr denn auch nach dem Solo Nr. 4 im zweiten Theil enthusiastischer Beifall zu Theil, ebenso nach dem Sopransolo Nr. 2 im dritten Theile — wohl der Glanzpunkt dessen, was die Heidin in dem Oratorium zu singen hat. Für den annoncirten Tenoristen Herrn Schrötter aus Braunschweig war noch in letzter Stunde Herr Prof. Schneider aus Köln eingetreten, ein, soweit Auffassung und Gesangskunst in Betracht kommen, gewiss untadelhafter Ersatz. Heute besitzt Herr Schneider allerdings nicht mehr diejenige Stimme, die ihn einst zum Lieblinge der Rheinischen Concerte machte. Und doch — wie trefflich wusste der Sänger noch seine Mittel zu verwenden! Wie klang es überzeugend: »O, führet mich in Euer selig Leben!« Wie voll wusste er in dem ganzen Duett (Nr. 5 des zweiten Theiles) die Intentionen des Componisten zum Ausdruck zu bringen! — In die Basspertien des »Bonifacius« und des »Heidenpriesters« hatten sich die Herren Karl Hill aus Schwerin und Paul Bulss aus Kassel getheilt, zwei sehr gefährliche Rivalen, von denen Keiner einem Andern nachzustehen braucht — diesen Abend aber friedlicher Weise zu harmonischem Zusammenwirken vereinigt. Und die Vertheilung war wirklich eine sehr glückliche: der jüngere Bulss mit seinen frischen unversehrten Stimmmitteln als Repräsentant des urkräftigen, aber auch etwas heftigen, sanguinischen Heidenpriesters — der ältere Hill, der schon in hundert und hundert Concerten bewährte Sänger, mit seiner gelasseneren, gleichmässigeren Weise als Vertreter des frommen und gottergebenen Apostels. Das Organ des Herrn Hill klang etwas verschleiert, was übrigens der allgemeinen Charakterzeichnung vortrefflich zu Statten kam; nur einmal blitzte es auf zu voller Jugendkraft in Nr. 7 des zweiten Theiles: »Und es wird dann ein Hirt und eine Heerde sein« — und in Nr. 6 des dritten Theiles, wo er als begeisterter Kämpfer des Himmels die Axt an den Götzenbaum legt. Ueber Herrn Paul Bulss wurde schon früher ausführlich berichtet; wie siegreich er sich die Sympathien zu erringen weiss, davon zeugte die Aufführung des Samson durch den Essener Musikverein. Die beiden Basspartien konnten in der That nicht glücklicher vertreten sein. Eine sehr schwierige Aufgabe hatte endlich der Chor zu lösen. Der Componist hatte seiner nicht im mindesten geschont, die Modulationen folgen Schlag auf Schlag, rast- und ruhelos arbeitet er in den leidenschaftlichen Heidenchören, kaum Zeit gewinnend, sich an einem melodischen Gang zu erholen. Gar manche Wendungen eignen sich eher für das Orchester nach Stimmführung und Stimmlage, als für die Menschenkehle. Wir hörten an dem ganzen Abend kaum einen Chorgesang, der als eine leichte Arbeit anzusehen wäre, und doch führten die Sänger und Sängerinnen ihren Part ohne erheblichen Unfall aus. Zuweilen konnten allerdings namentlich die hohen Soprantöne etwas frischer sein, aber ich möchte das doch nicht zu einem Tadel zuspitzen, denn die Intervalle waren meist nichts weniger als sangbar. Man muss etwas von der edlen Gesangskunst verstehen, um die Schwierigkeiten voll würdigen zu können. Zum Beispiel in dem etwas alterthümlich und doch sehr ideal gehaltenen »Marienlied« hat der Sopran auf die Worte: »O Maria hilf« ein sehr einfaches Intervall: *es* und *f* in der zweigestrichenen Octave zu singen. Allein erstlich giebt die Harmonie zu diesen Noten C-moll und F-moll, dann soll die ganze Stelle *mezza voce* gesungen werden — beides Momente, welche diese einfachen Noten für dilettantische Sänger mit einer enormen Schwierigkeit umgeben. Wäre dazu in der Harmonie Es-dur nebst seinem Septimenaccord für *f* geschrieben, so wäre diese Stelle allerdings die leichteste von der Welt. Nur einmal kam das Marienlied in tadelloser Reinheit zum Vorschein — in dem Duett für Tenor und Bass (Nr. 5 des zweiten Theiles), wo es von einem kleinen Chor als Erinnerung an die Weise des sterbenden Kindes gesungen wird. Die meisten Chöre verdienten aber entschiedenen Beifall und fanden ihn auch, z. B. Nr. 4 und Nr. 7 im ersten Theile, der kraftvoll und präcise vorgetragene Schluss-Chor des zweiten Theiles und vor allem die schon genannten Chöre des dritten Theiles: der reizende Frauenchor Nr. 1 nebst dem grossartigen Doppelchor der Heiden und Christen Nr. 8. Diese Leistungen dürften genügen, um dem Gesangchor die herzlichste Anerkennung zu erringen. Auch das Orchester führte seine Rolle wacker durch; hier und da freilich entstanden Schwankungen namentlich in der Begleitung der Recitative, doch überwog der günstige Eindruck bedeutend. Besonderes Verdienst erwarb sich die Solovioline (Herr Langenbach) in Nr. 2 des dritten Theiles. Der Dirigent Herr Ernst Helfer leitete die ganze Aufführung mit grossem Eifer, angestrengter Aufmerksamkeit und sehr lebhafter Gesticulation. Man sah, dass ihm die Partitur ans Herz gewachsen war. Einen besonderen Reiz hatte das Concert durch die Gegenwart des Componisten Herrn Nicolai aus dem Haag und der Dichterin Frau Prof. Schneider aus Köln. Wurde der Componist schon zu Anfang mit Orchestertusch empfangen (!), so gestaltete sich der Schluss der Pause zu einer neuen Ovation. Ehe der dritte Theil begann, musste sich Herr Nicolai dem jubelnden Publikum zeigen, ebenso Frau Lina Schneider, um den stürmischen Dank der zahlreich versammelten Musikfreunde in Empfang zu nehmen. Dr. Aug. Guckeisen."

Wir haben es hier, wie man sieht, wieder mit einem jener zwieschlächtigen Werke zu thun, die für die jetzige Periode charakteristisch sind und zu denen unsere nächsten germanischen Nachbaren (Herr Nicolai ist aber, wenn wir nicht irren, ein Deutscher) auch öfters Beiträge liefern. Der Bonifacius schlägt »an Schwierigkeiten« jedes ältere oder neuere Oratorium; thut es dasselbe aber nicht zugleich an Schönheiten, so ist es um seinen Bestand schlimm bestellt. Wie weit Herrn Nicolai seine »modernen Principien« führen werden, namentlich auf einem Gebiete, wo es zunächst auf etwas ganz anderes ankommt, nämlich auf die Kenntniss und Würdigung dessen, was die grossen Vorfahren geleistet haben, wird er schon erfahren. Wer, wie der Herr Referent sagt, über Melodie, schöne geschlossene Form u. dgl., wie über »kindliche Forderungen« spöttelt, der ist gewiss ein recht kindlicher Thor und hat sicherlich, wenn er in die Pforten wahrer Kunst einziehen will, noch einen weiten Weg vor sich.

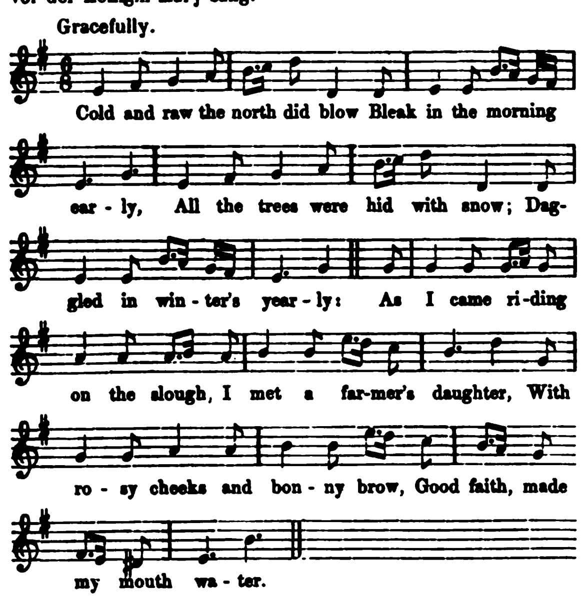
✻ **Hannover.** *M.* Am 8. Mai starb hierselbst im 78. Lebensjahre der frühere Hannoversche Kammermusikus Carl Nicola. Unter seinen Compositionen für eine Singstimme mit Clavierbegleitung (fast sämmtlich bei Nagel und bei Woltmann in Hannover erschienen) werden namentlich die Balladen: »Der alte Walzer« (von Stolle) und »Ritter Olaf« (von Heine), ferner: »Das Vater Unser« und »Der 23. Psalm«, sowie verschiedene Lieder, wie: »Aus der Jugendzeit« und »Die Rebentochter« (von Rückert) bleibenden Kunstwerth behalten.


Digitized by Google

aus dem »Dancing Master« vom Jahre 1650, welcher also den ältesten bekannten Druck derselben bildet, und lautet im zweiten Takte sehr abweichend.

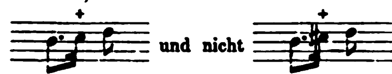


Als zweites Beispiel giebt er sodann »eine spätere Version dieser Melodie«, die daher als das anzusehen ist, was er für die moderne Gestalt derselben hält. Die Worte stammen in dieser Form von Tom D'Urfey und sind diejenigen, welche Frau Hunt vor der Königin Mary sang.



Die verschiedenen alten Drucke dieser Melodie, sagt Chappell, »weisen sämmtlich leichte Abweichungen auf, wie solche zu entstehen pflegen, wenn eine familiäre Melodie aus dem Gedächtnisse niedergeschrieben wird.« (Popular Music of the Olden Time, vol. I, p. 309.) Die Abweichung im zweiten Takte ist aber doch wohl etwas mehr und als eine wirkliche Verschiedenheit anzusehen.

Welches ist nun hiernach »Note für Note die alte schottische Melodie«? Diese Frage wird nicht so leicht zu beantworten sein; sie erscheint um so verwickelter, je grösser die Zahl der vorgelegten Lesarten ist. Die Grundform ist wohl zu erkennen, aber eine Normalmelodie lässt sich nicht herstellen, die verschiedenen Lesarten haben sämmtlich ein gewisses Recht für sich. Ueber das relativ Beste und Richtigste lässt sich trotzdem auf Grund der vorhandenen Vorlagen eine Verständigung erzielen. Um zwei Punkte handelt es sich besonders. Soll die Melodie sich am Schlusse der Langzeile in die Terz oder in die Quinte erheben? Letzteres ist monoton, obwohl harmonisch wirksam, ersteres ist melodischer und alterthümlicher, also in diesem Falle sinnvoller; die letzte der oben mitgetheilten Versionen dürfte daher vor allen übrigen den Vorzug verdienen. Ueber den zweiten Punkt kann man bestimmter sprechen, denn es ist kein Zweifel, dass Takt 2
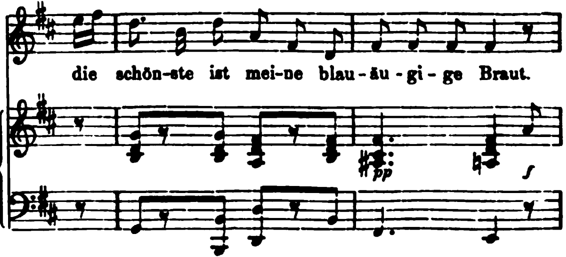


richtig ist. Die Melodie ist nicht dorisch, sondern aeolisch, sie steht also in allen obigen Beispielen versetzt, ist bei Kissner dagegen in der richtigen Tonart aufgezeichnet. Das Aeolische kennt keine grosse Sexte *fis*; dieser Ton mag ursprünglich als Vorschlag zu *g* hinein gekommen sein, und ähnlich behandelt ihn auch noch der neueste Bearbeiter, indem er die beiden Oberstimmen consequent



singen lässt, wodurch aber eine unnöthige Schwierigkeit geschaffen und die schöne Sangbarkeit geschädigt wird. Im Uebrigen ist der musikalische Gehalt dieser Melodie durch Herrn Kissner sehr wirksam zur Geltung gebracht und wird in seiner Bearbeitung gewiss mit Vergnügen gesungen werden. — Als Verfasser des Liedes wird R. Burns genannt: so viel uns bekannt ist, rührt das etwas prosaische Gedicht aber von John Hamilton her, der ein Musikhändler in Edinburg war.

Wir kommen nun zu denjenigen Liedern, welche einstimmig mit Clavierbegleitung gegeben sind, und damit an den Hauptheil dieser Gesänge. Denn dieselben wurden von jeher in einstimmigem Gesange vorgetragen und werden diese Eigenart bei jedem Versuche, sie mehrstimmig auszusetzen, immer geltend machen. Der Herausgeber hat diejenigen Stücke, welche sich als Chorlieder eignen, mit Geschick ausgewählt und noch mehrere andere liessen sich dazu stellen, aber bei vielen, zum Theil altberühmten Weisen ist vocale Mehrstimmigkeit unmöglich. Die Melodien haben durchweg einen grossen Umfang, wie viele Volksgesänge, was sich aus ihrem Ursprunge erklärt, aus der Entlehnung von Instrumentalsätzen, namentlich Tänzen. Die hier beigefügte Clavierbegleitung ist »unter Mitwirkung von Ludwig Stark« zu Stande gekommen, wodurch dieselbe nur gewonnen haben kann.

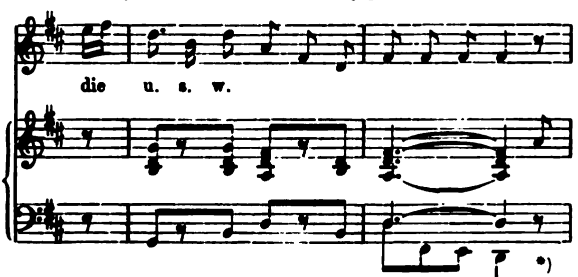
Die drei Hefte schottischer Lieder enthalten zusammen 36 Stücke, jedes Heft zwölf. Die Begleitung ist durchweg mit grosser Sorgfalt ausgeführt und häufig obligat gehalten, meistens mit Glück, so dass die Spieler dankbar dafür sein werden, nur hin und wieder finden sich gesuchte Gänge, wo ein einfacherer Ausdruck besser am Orte gewesen wäre. In der Harmonisirung ist gewiss grosse Freiheit gelassen, doch dürfte der Schluss des ersten Liedes im zweiten Heft diese Grenze überschreiten; man urtheile selber:



Folgt Nachspiel von vier Takten mit Schluss in D-dur, in welcher Tonart das Lied auch beginnt und sich bewegt. Eine
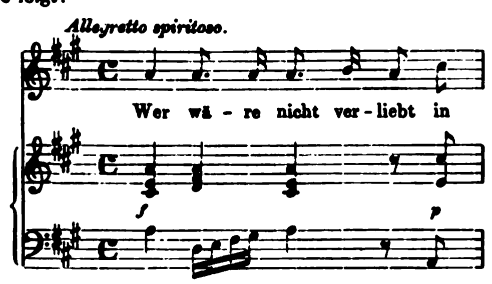
Digitized by Google

Schlusswendung nach Moll ist unter solchen Umständen bei Volksmelodien etwas ganz gewöhnliches, dürfte in diesem Falle aber doch nicht passend sein. Wenn Moll eintritt, so endet der Gesang gewöhnlich pathetisch und mit einer vollen Cadenz. Hier findet das Umgekehrte statt, die Melodie macht gar keine cadenzirend-harmonische Wendung, sondern tönt recitativisch in dem D dur-Accorde aus. Einer solchen Haltung muss in der Begleitung Rechnung getragen, also auch die Unterdominante berührt, aber alles vermieden werden, was auf H-moll hinleiten könnte; dieser letztere Accord darf nicht einmal vorübergehend angeschlagen werden. Um es an einem Beispiele deutlich zu machen, so frage ich die verehrten Leser und die Herren Bearbeiter, wie ihnen, unter Berücksichtigung des soeben Gesagten, folgende einfache Aenderung gefällt.



Bei der Begleitung sind es namentlich die Nach- und Zwischenspiele, welche der Kritik einige Blössen bieten. Sie sind mitunter nicht charakteristisch genug, man möchte sagen, der Begleitung fehle das landschaftliche, das schottische Element. Dieses ist auch sehr erklärlich. Die Eingebornen finden darin weit eher das Richtige. Es ist ähnlich bei Malern und Zeichnern. Ein Brite wird schottisches Land und Volk, ein Amerikaner die Neger ungleich naturtreuer darstellen, als ein Fremder, dessen Leistungen künstlerisch vielleicht höher stehen. So findet auch Derjenige, welchem von Kind an eine gewisse stereotype Begleitung der alten Gesänge auf bestimmten Instrumenten in den Ohren tönte, gleichsam von selbst die bezeichnenden Accorde, während der Ausländer mit einer vielleicht besseren Kunst viel weniger sicher den rechten Ton trifft. Als Beispiel sei der humoristische Tanzgesang von Maggie Lauder mitgetheilt. Heft 2, Nr. 4 beginnt Herr Kissner denselben wie folgt:

Allegretto spiritoso.



Mag - gie Lauder die Sü-se? Ein Pfeifer traf sie

einst in Fife und fragt' wie man sie hies - se — Recht

u. s. w. Hiermit vergleiche man nun die Begleitung des Schotten J. T. Surenne:

♩ = 104. *Animato.*

Wha wad - na be in love Wi' bon - nie Maggie
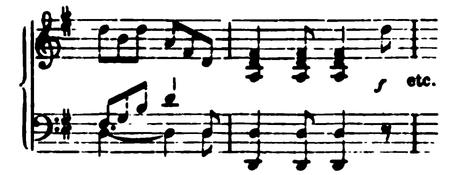
Lau - der? A pip - er met her gaun to Fife, And

etc.

Das ist ein weit passenderes harmonisches Kleid der alten Pfeifermelodie.

Sämmtliche Lieder dieser Sammlung sind werthvoll, womit indess nicht behauptet sein soll, dass sie den Kern der schotti-

*) Nachträglich bemerke ich, dass Finlay Dun, einer der grössten Meister der schottischen Musik, den Gesang zu dem ursprünglichen Marschliede »The Campbells are comin« ähnlich schliesst:



Digitized by Google

schen Musik enthalten und diese nach allen ihren Seiten in den besten Beispielen zur Anschauung bringen. Wenn der Herausgeber Compositionen von Thomas Arne aufnahm, gegen deren musikalischen Werth wir übrigens durchaus nichts einzuwenden haben, so hätte er mit gleichem Recht auch noch andere Engländer berücksichtigen können, z. B. Henry Carey, dessen Melodien »im schottischen Stil« mindestens ebensosehr im Charakter dieser Musik gehalten sind. Nr. 6 im dritten Heft mit modernen Mitteln sanggerecht zu machen, ist eine ziemlich vergebliche Mühe. Sollten auch einige Beispiele uralter, in einer früheren Tonleiter componirter Gesänge mitgetheilt werden, so wüssten wir eine ganze Reihe anzugeben, die sämmtlich vor dem genannten Stücke den Vorzug verdienen, z. B. Gloomy winter's now awa — Roslin Castle — My love's in Germany — Green grow the rashes, O — O let me in this ae night — Red is the path to glory, und andere mehr. Saw ye my father nannte Burns einen seiner grössten Lieblinge, und von einer anderen herrlichen Melodie, Gala Water genannt, sagte unser Haydn dasselbe, als er in England war. Der Sammler hätte auf derartige Zeugnisse vielleicht etwas mehr Rücksicht nehmen können.

Von den drei Heften irländischer oder irischer Lieder bringt das erste Heft ein Dutzend der »altirischen«, unter welcher Bezeichnung aber Lieder oder Melodien aus weit entlegenen Zeiten zusammengefasst sind. Die wirklich alten irischen Melodien sind dadurch (und zwar in mangelhafter Weise) charakteristisch, dass ihnen eine im Sinne unserer Musik naturgemässe Cadenz abgeht. Der Harmonisirung sind dadurch mancherlei Schwierigkeiten bereitet, welche auch durch musikalisches Geschick und durch Begeisterung für die originellen Melodien nicht immer überwunden werden können. Der Herausgeber berührt im Vorworte diese musikalischen Eigenthümlichkeiten, indem er gleichsam entschuldigend und rechtfertigend bemerkt: »Doch sind diese Uebergänge und Modulationen, wenn sie auch nicht gerade beim Unterricht auf Conservatorien empfohlen werden dürften, weit entfernt, hier störend zu wirken, sondern tragen vielmehr gerade zu dem originellen Reize jener alterthümlichen Lieder bei.« Was originellen künstlerischen Reiz besitzt, dem werden sich auch die Conservatorien nicht verschliessen. Einer Entschuldigung bedürfen diese alten Gebilde sicherlich nicht; ihre Rechtfertigung liegt zunächst in der Zeit ihrer Entstehung und sodann darin, dass sie zu dem Wenigen gehören, was sich aus jener Urzeit bis in unsere Tage lebendig erhalten hat. Allerdings war die insulare Lage einer solchen Erhaltung sehr günstig; aber die spätere, so mächtig entfaltete Kunst drang doch auch in jene Winkel, und was sich nun derselben gegenüber standhaft hat behaupten können, während so vieles Aehnliche der Vergessenheit anheimfiel, das beweist damit seine bleibende Bedeutung als ein Gebilde der Kunst. Man kann ohne Uebertreibung sagen, dass es der irisch-schottische Gesang ist, welcher uns von der ältesten Zeit nationaler Liederkunst die besten Beispiele erhalten hat. Der grosse Werth aller alten Lieder jener Völker wird hieraus von selber klar.

In dem irischen Gesange hat sich die merkwürdige Erscheinung wiederholt, welche vor beinahe hundert Jahren den schottischen umgestaltete, nämlich dass ein grosser Dichter erstand, dessen Kunst für die nationalen Weisen plötzlich eine ungeahnte allgemeine Begeisterung erweckte. Was Robert Burns den Schotten war, das wurde später Thomas Moore den Iren. Letzterer erreichte aber dadurch plötzlich einen weit durchschlagenderen Erfolg, dass er mit einem bestimmten abgeschlossenen Werke hervortrat und dieses als »Irische Melodien« Jedem fasslich machte. Sein Unternehmen war nicht nur ein künstlerisches, wie das seines grossen Vorgängers jenseits des Tweed, sondern auch ein geschickt literarisches, deshalb wurden die »Irish melodies« schnell so weithin populär. Moore verstand und verehrte seine heimathliche Musik wie Burns die schottische. »Das irische Lied — sagt er in den auch von Herrn Kissner angeführten Worten — ist der treueste Commentar zur irischen Geschichte: Kühner Trotz, gefolgt von Entmuthigung, — stürmisches Aufwallen, hinsterbend in Weichheit, — Trauer des einen Augenblicks, versenkt im Leichtsinn des nächsten; jene fluctuirende Stimmung und Mischung von Laune und Trübsinn, wie sie einem leichterregten Gemüthe eigen, welches sein Ungemach abschütteln oder vergessen möchte: das sind die Züge der irischen Geschichte, des irischen Naturells, und getreu spiegeln sie sich ab in der irischen Musik: Selbst in die fröhlichsten Weisen dringt ein klagender Mollton (irgend ein kleines oder vermindertes Intervall), der im Vorübergleiten seinen Schatten wirft und auch den Jubel interessant macht. Wäre Burns ein Irländer gewesen, sein Herz hätte Stolz gefühlt ob solcher Musik und sein Genius hätte sie unsterblich gemacht.« Moore wurde nun dieser Burns und beide in ihrem Ursprunge verwandte Nationalweisen erlebten damit eine Verherrlichung, wie bei keinem anderen Volke.

Der Herausgeber bemerkt mit Recht, dass wir von Moore's Irischen Melodien bisher in Deutschland nur eine sehr mangelhafte Kenntniss gehabt haben, und er darf auf den Dank aller Freunde dieser Musik und Dichtung rechnen, dass er es unternommen hat, einem solchen Uebelstande abzuhelfen. Im Verein mit Fr. Bodenstedt lässt er eine Uebersetzung sämmtlicher Gedichte Moore's erscheinen, und in zwei Heften erhalten wir hier eine Auswahl aus den Melodien, zu deren Neubelebung Moore seine Verse schrieb. Uebersetzungsversuche von denselben sind zwar schon früher gemacht, so liess u. a. Wilh. Cornelius 1841 Moore's »Irische Gesänge« übersetzt im eignen Verlage erscheinen, aber obwohl das Werkchen mit politischer Ostentation »O'Connel und den Männern Irlands, die, gleich Ihm, Geist Muth und Kraft genug besitzen, die Lage ihres Vaterlandes zu verbessern« gewidmet wurde, liess sich doch kein nachhaltiger Erfolg damit erzielen. Hoffen wir, dass Herrn Kissner's umfassendere Bemühungen eine bessere Wirkung haben. Aus Moore's Sammlung erhalten wir in zwei Heften 24 Gesänge, von denen aber der letzte nicht den »Irish Melodies«, sondern einer später von Moore veranstalteten Collection allgemeineren Charakters, »National Melodies« genannt, entnommen ist. Die Clavierbegleitung ist von Emil Büchner, Carl Hause und Carl Kissner angefertigt, weil die ursprüngliche Stevenson'sche Harmonisirung, welche Moore publicirte, nachgerade etwas fadenscheinig geworden ist.

Indem wir nun diese Sammlung mannigfaltiger und vorzüglicher Musik bestens empfehlen, möchten wir noch die Andeutung machen, dass der einzige Weg, in die grossen Schönheiten des schottisch-irischen Gesanges einzudringen, der ist, eine zeitlang ausschliesslich nur mit dieser Musik sich zu beschäftigen, bis man mit den Eigenthümlichkeiten derselben völlig vertraut geworden ist. Dies gilt vom Einzel- wie vom Chorgesange, namentlich von letzterem. Dann wird das anfangs Fremdartige bald wie ein natürlicher, in seinem Kreise berechtigter, kunstmässig schöner Ausdruck erscheinen, und man wird sich damit ein Gebiet wahrer Kunst bleibend erobert haben. *Chr.*

Die chromatische oder Vincent-Claviatur.

Erst durch die Artikel von A. Tuma in Nr. 14 und 15 werde ich aufmerksam gemacht auf die Besprechung der »chromatischen oder Vincent-Claviatur« in Nr. 3 d. Bl., welche mir zufällig entgangen war, trotzdem ich eifrig Alles sammele, was für und gegen den Vorschlag geschrieben wird. Da nun der

Digitized by Google

Verfasser des obigen Gegenartikels auch eines »ungenannten Frankfurter Dilettanten« erwähnt, und dieser seitdem in zwei Broschüren und mehreren Zeitschriften mit meiner Person identificirt worden ist, so bitte ich die verehrl. Redaction, auch diesem Nichtfachmanne, der sich jedoch nicht oberflächlich mit der Neuclaviatur beschäftigt hat, eine bescheidene Aeusserung zu gestatten. Die Redaction wird um so weniger Anstand nehmen, als die Frage gerade einen Gegenstand betrifft, der recht eigentlich das Interesse der Dilettanten, des »Volkes« berührt; und die Musik soll ja doch immer mehr »Volkskunst« werden. — Der Anfänger ist jedoch leider nicht in der Lage, sein Bestes zu erspähen, und der Dilettant dringt selten so weit vor, dass er Partei ergreift und sein bisheriges Studium und Stadium aufgeben möchte.

Darum bitte ich die verehrten Musiklehrer, die angeregte Frage — der Gegenartikel fand noch keinerlei Erwiderung bis heute — doch nicht so stiefmütterlich behandeln zu wollen und uns Dilettanten nicht, wie der Verfasser in Nr. 3 es thut, zu vertrösten, »dass sich im Laufe der Jahrhunderte die Aenderungen schrittweise von selbst machen«. Wenn der verehrte Verfasser mehr als »zwei Stunden Zeit« darauf verwandt haben würde, die hier ausgestellte Claviatur zu prüfen, so hätte sich ein besserer Fingersatz ergeben müssen. Ich spiele seit einiger Zeit auf meiner eigenen Neuclaviatur (da ich gern ein Opfer bringe, wo nur eine längere Praxis urtheilen kann) die angeführte A dur-Tonleiter z. B. 1 2 3 4 1 2 3 1. Das Untersetzen mit dem Daumen auf Obertasten (nicht von Unter- auf Obertasten) finde ich nicht unbequem oder unsicher, noch weniger das Uebersetzen des vierten Fingers über den Daumen abwärts. Beides ist auch nicht neu. Und wenn, wie A. Tuma ausführt, die Obertasten eigentlich nicht so hoch zu sein brauchen, so wird die Sache noch einfacher werden.

Die angeführte Stelle aus Beethoven's Sonate Nr. 3 bietet wohl kaum noch Schwierigkeiten, wenn man, wie der grosse Meister auch am Schlusse andeutet, die freigelassene linke Hand die untere Notenreihe übernehmen lässt. Und wenn auch diese und andere ähnliche »Rutschpartien in C-dur«, wie sie ein Künstler jüngst nannte, wirklich schwerer würden, hundert andere Stellen werden dagegen erleichtert, und dieses kann vom unparteischen Standpunkte aus gewiss kein Grund gegen die Neuclaviatur werden.

Heisst es denn schliesslich wirklich »einen Unsinn« vertheidigen, wenn man die Praxis der Temperatur des Clavieres auch auf dessen Theorie und Notenschrift ausdehnen will? Ich meine, es sei natürliche Consequenz! (Hat vielleicht auch G. Decher, welcher die angeführte Notenschrift ebenfalls empfiehlt, in seinem »Rationellen Lehr-Gebäude der Tonkunst«, München 1870, »Unsinn« geschrieben? Die gleichen Gedanken leiten auch Vincents: »Die Einheit in der Tonwelt«, Leipzig, Matthes u. A.) — Oder hat dieses weitverbreitetste Volksinstrument keinen Anspruch auf eine besondere Notation? Wäre es in der That unmöglich, den zahlreichen, verschiedenen Ausgaben der classischen Notenliteratur noch eine 7. oder 13. populäre Ausgabe folgen zu lassen? Ich glaube, Bach's wohltemperirtes Clavier würde noch eins der ersten Werke für die Neuclaviatur werden können, und erst dann den grössten Absatz finden, wenn man es von den einfachsten Noten auf der einfachsten Claviatur spielen könnte.

Der Grund, weshalb ich vorschlug, die A-Taste zur Grundlage zu wählen (was bis jetzt von allen Neuclaviaturisten auch adoptirt wurde), war hauptsächlich der, dass wir im andern Falle — C-Untertaste — sieben Tasten verändern müssten, während ich mir jetzt beim Umstudiren nur zu denken habe, dass *c d* mit *cis dis* gewechselt haben und *e* jetzt oben liegt. Das ist in der Praxis die ganze Veränderung, welche die Claviatur zu der noch zu wenig geprüften chromatischen umgestaltet.

Frankfurt a. M., 19. Mai 1875. *Otto Quantz.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Claviermusik für die Jugend.

Hugo Riemann. Goldene Zeiten. 10 leichte Clavierstücke für die Jugend. Op. 15. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Zwei Hefte à Pr. Mk. 2.

Carl Reinecke. Sechs Miniatur-Sonaten. Op. 136. Als Vorbereitung zu des Componisten Sonatinen Op. 47 und Op. 98. Derselbe Verlag. Pr. Mk. 3,5.

H. Riemann bietet in seinen »Goldenen Zeiten« im Ganzen wohlgebildete, gut klingende, doch nicht allzu »leichte« Stücke, da sowohl an Spannung der Hände, wie an Gewandtheit und Schnelligkeit in Sprüngen, Mehrstimmigkeit des Spiels u. s. w. Anforderungen gestellt sind, wie sie etwa auch bei Schumann vorkommen. Die Erfindung ist nicht gerade genial, doch auch nicht schlechthin gewöhnlich oder banal; der Charakter der Stücke verschiedenartig und mannigfaltig; vom Vortrag wird ziemlich viel verlangt — die vorgerückte Jugend wird daher aus ihnen genug lernen können; und auch als elegante Vorspiel-Stücke können sie wohl gebraucht werden. Eigentlich stört uns nur der Titel: »Goldene Zeiten!« Soll damit blos auf die »Goldene Jugendzeit« hingewiesen sein, oder sollen die Stücke Goldene Zeiten ausdrücken und uns in solche versetzen? Dazu sind sie doch von nicht zureichendem poetischem Gehalt, und selbst die gedankliche Logik des musikalischen Ausbaues lässt manchmal an Consequenz und Schärfe zu wünschen übrig. Der Titel des Ganzen hätte daher anspruchsloser klingen dürfen. — Ob wohl dem Autor Löwe's Ballade »Herr Heinrich sass am Vogelheerd« bekannt ist? Sein Marsch Nr. 6 erinnert in seinem Hauptmotiv stark an dieselbe. — Da uns die früheren Opera des Autors nicht bekannt geworden, so halten wir einstweilen unser Urtheil über den Grad seines Talentes und über seine Richtung zurück, werden aber gern von seinen weiteren Editionen, und gelegentlich auch von den früheren, Notiz nehmen.

Von festerem Kern und eindringlicherer Melodik sind Reinecke's Miniatur-Sonaten, obwohl sie für ein viel früheres Stadium der Jugend bestimmt und berechnet sind. Wir gestehen, dieselben mit vielem Vergnügen wiederholt durchgespielt zu haben, da uns die Motive dieser (sehr kurzen und daher so viel wie gar nicht ausgeführten) Sätze lebhaft anzogen und interessirten. Manchmal fanden wir es geradezu schade, dass der Componist so netten melodischen Stoff nicht für grössere Gebilde verwendet hat. Der Unterschied glücklicher und freier Erfindung, kernhafter Motivgestaltung, springt recht in die Augen, wenn man diese »Sonaten« mit Riemann's »Goldenen Zeiten« vergleicht. Dort der Meister, hier der Anfänger. Wir können daher diese Miniatur-Sonaten der lernenden Jugend nur warm empfehlen. Eines jedoch möge uns der Autor nicht verübeln: Der Titel des Ganzen und die Hinweisung auf frühere Sonatinen, zu deren Vorstudium die Miniatur-Sonaten dienen sollen, giebt der Sache einen unvortheilhaften Beigeschmack; spöttische Leute möchten leicht Anstoss daran nehmen. Meinte doch ein sonst sehr ernsthafter Mann, als er dieser Sonätchen ansichtig wurde: nun dürfe man wohl bald Liliput-Sonaten als Vorbereitung zu den Miniatur-Sonaten erwarten. Aufrichtig gesagt, hätten wir den Titel »Sonaten« lieber gänzlich vermieden und die sämmtlichen Stücke als einzelne kurze Clavierstücke bezeichnet gesehen; denn unter »Sonate« versteht man jetzt doch wohl allgemein ordentlich ausgeführte grössere Werke mit höherer Intention. Vorliegende Stücke

haben ja kaum Sonatinen-Form; warum nun diese Kunstgattung so ins winzig Kleine ziehen? *B.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Kopenhagen, 4. Juni.

A. R. Die Kirchenconcerte, die in der Charwoche unter Gade's Leitung gegeben wurden, und in denen die »Matthäus-Passion« von Seb. Bach zur Aufführung gelangte, machten auf einen grossen Theil des Publikums keinen nachhaltigen Eindruck; eine Wiederholung derselben, die von einigen Seiten vorgeschlagen wurde, kam wohl theilweise aus diesem Grunde nicht zu Stande. Während man nun hier dieses grossartige, aber in manchen Theilen auch einförmige Werk Seb. Bach's vorführte, wurde in Stockholm, unter J. Josephson's Leitung, »Jephta« von Händel in der Pfingstwoche, unter Betheiligung bedeutender instrumentaler und vocaler Kräfte, ausgeführt. Die Solopartien waren in den Händen der Damen Falkmann, Riego und des Herrn Willmann, und nach Berichten des schwedischen »Aftonblad«, war die Ausführung im Ganzen als gelungen zu bezeichnen, obschon man früher dort eine vollkommnere Vorführung Händel'scher Werke erlebt hat. — Im königl. Theater hören die Vorstellungen dieser Saison heute auf und werden dann erst wieder zu Anfang des Septembers beginnen. Im Laufe des Winters ist nur eine grosse Oper, nämlich der »Tannhäuser«, aufs Repertoir als neue Erscheinung gebracht worden. Dieselbe hat nur theilweise gefallen und ist jedenfalls kein Zugpflaster, wie »Lohengrin« es war, für die Casse geworden. Von kleineren musikalisch-dramatischen Werken ist als Neuigkeit nur »L'avocat Pathelin« mit Musik von Basin aufgeführt worden, ohne jedoch besonders zu reussiren. In den Zwischenacten sang die schwedische Sängerin Basilier und gefiel sehr. Die erste Instrumental-Solonummer, die im neuen königl. Theater vorgetragen wurde, spielte aber die Pianistin Sanne, deren Vortrag des F moll-Concerts von C. M. von Weber sehr gefiel. Genannte Dame ist eine Schülerin des Herrn Rée. — In den Provinzen concertirt augenblicklich eine Concert-Gesellschaft, die von Strakosch hier eingeführt worden ist.

✱ **Köln.** (Uebersicht der in den Gürzenich-Concerten unter Leitung des städtischen Kapellmeisters Herrn Dr. Ferdinand Hiller in der Saison 1874—75 aufgeführten Werke und aufgetretenen Künstler.) Die Direction dieser bedeutenden Concertgesellschaft druckte im April d. J. eine Uebersicht, welche wir hier mittheilen.

Zur Aufführung kamen: Symphonien: C-dur (mit Schlussfuge) von W. A. Mozart; »Eroica«, C-moll, VIII, von L. van Beethoven; »Die Weihe der Töne«, von L. Spohr; Nr. III (in Es-dur) von R. Schumann; Nr. I von Svendsen (zum ersten Male); Nr. I von J. Benedict (unter Leitung des Componisten — zum ersten Male). Ouvertüren: Zum »Schauspieldirector« von W. A. Mozart; zu »Coriolan« von L. van Beethoven; zu »Oberon« von C. M. v. Weber; zur »Hochzeit des Camacho« von F. Mendelssohn; zur Oper »Die sieben Raben« von J. Rheinberger; »Fest-Ouvertüre« von R. Volkmann; »Concert-Ouvertüre« von G. Jensen; »Ouvertüre« in C-moll von F. Breunung (die letzten fünf zum ersten Male). Grosse Chorwerke: »Messe solennelle« in D-moll, von L. Cherubini (zum ersten Male); »Der Messias« von Händel; »Die erste Walpurgisnacht« von F. Mendelssohn. Kleinere Chorwerke: »Schicksalslied« von J. Brahms; »Der Aufzug der Romanze« von E. Rudorff (zum ersten Male); »Zum neuen Jahre« von F. Hiller (zum ersten Male); »Fantasie« für Piano, Orchester und Chor von L. van Beethoven. Kurze Chorstücke: »Laudamus« und »Ave verum« von W. A. Mozart; »Hymne« von F. Mendelssohn (instrumentirt von F. Hiller); »Zigeunerleben« von R. Schumann (Instrumentation von Grädener); »Weihnachtslieder« von Schrötter.

Als Solisten traten auf: I. Sängerinnen: (Sopran.) Frau *Anna Schimon-Regan* aus Leipzig (Solo im Laudamus von Mozart, Canzone von A. Scarlatti, Lieder); Fräulein *Aglaya Orgeni* aus Hannover (Arie aus »Alceste« von Gluck, Lieder); Fräulein *Luise Radecke*, von der Königlichen Oper in München (Arie aus »Iphigenie in Tauris« von Gluck, Hymne von Mendelssohn, Lieder); Fräulein *Cornelia Meysenheym* von der Königlichen Oper in München (die Soli im »Messias«); Fräulein *Adele Löwe* vom Stadttheater in Köln (Concert-Arie von Beethoven, Lieder); Fräulein *Maria Sartorius* aus Köln (Soli in der Messe von Cherubini, im »Aufzug der Romanze«, Lieder). (Alt.) Fräulein *Amalie Kling* aus Berlin (Soli in der Cherubini'schen Messe); Fräulein *Maria Schmidtlein*, Kapellsängerin aus München (Soli in »Zum neuen Jahr« von Hiller, Lieder); Fräulein *Adele Assmann*, Concert-Sängerin aus Berlin (Soli im »Messias«); Fräulein *Elsa Schneider* aus Köln (Solo in der »Walpurgisnacht«). II. Sänger: (Tenor.) Herr *Josef Wolff* vom Stadttheater in Köln (Soli in der »Walpurgisnacht« und im »Messias«); Herr *Otto Wagner* vom Stadttheater in Köln (Soli in der Messe von Cherubini). (Bariton.) Herr *Georg Henschel* aus Berlin (Concert-Arie von Mozart, Arie aus »Rinaldo« von Händel, Soli in der »Walpurgisnacht«); Herr *Joseph Schütky* vom Königlichen Hoftheater in Stuttgart (Soli in D moll-Messe und im »Messias«); Herr *Paul Bulss* von der Königlichen Oper in Cassel (Arie aus »Der Fall Babylons« von Spohr, Solo im »Aufzug der Romanze«). III. Instrumentalisten: (Piano.) Frau *Annette Essipoff* aus St. Petersburg (E moll-Concert von Chopin, kleinere Clavierstücke von Rubinstein, Field etc.); Herr *L. Brassin* aus Brüssel (Concert von Grieg, Ungarische Fantasie von Liszt); Herr *Jacob Kwast*, Lehrer am Conservatorium in Köln (Fis moll-Concert von F. Hiller, Variations sérieuses von Mendelssohn); Herr *Isidor Seiss*, Lehrer am Conservatorium in Köln (Fantasie mit Chor von Beethoven); Herr Dr. *Hiller* (3. Concert in As-dur — Manuscript). (Violine.) Herr Professor *August Wilhelmj* aus Wiesbaden (Violin-Concert von Mendelssohn, Andante von Chopin, Fantasiestück von Hiller); Herr *H. Wieniawsky* aus Brüssel (5. Concert von Vieuxtemps, Romanze in F von L. van Beethoven, Polonaise eigner Composition); Herr Concertmeister *Japha* aus Köln (Concert von Lalo). (Violoncell.) Herr *Jules de Swert* aus Paris (Concert eigener Composition, kürzere Solostücke).

✱ **Münster i/W.** (Aus dem Musikverein.) Der Musikverein veranstaltete im verflossenen Winter 1874/75 zehn Vereins-Concerte und das zwei Concerte umfassende Cäcilien-Fest. Diesen Aufführungen reihten sich an — nicht vom Musikverein unternommen, aber meist mit seinen Kräften und Mitteln (Orchester, Chor, Musikalien etc.) ausgeführt — das Concert des Directors J. O. Grimm, je ein Concert des evangelischen und katholischen Frauen-Vereins, eine Aufführung J. S. Bach'scher Kirchen-Musik (in der evangelischen Kirche) und drei vom Director J. O. Grimm und Concertmeister Richard Barth unternommene Kammermusik-Soiréen. Es sind somit 19 Musik-Abende zu verzeichnen.

Zur Aufführung kamen in denselben folgende Werke:

1. Ouvertüren: Beethoven Op. 115 und Leonore III., — Cherubini, Medea, — Mendelssohn, Die schöne Melusine und Meeresstille und glückliche Fahrt, — Mozart, Die Entführung, — Rietz, Fest-Ouvertüre in A, — Rossini, Tell, — Schubert, Rosamunde, — Schumann, Genoveva, — Weber, Freischütz und Oberon.
2. Symphonien und sonstige Orchesterwerke: Beethoven, Eroica (III), C-moll (V) und A-dur (VII), — Gade, C-moll (I), — Haydn, G-dur (Pkschl.) und B-dur, — Mendelssohn, A-dur (IV), — Mozart, D-dur (ohne Men.) und Es-dur, — ferner Grimm, Canon-Suite G-dur (II), — Schumann, Ouvertüre, Scherzo und Finale, — Brahms, Haydn-Variationen.
3. Chor und Orchester: J. S. Bach, Zwei Oster-Cantaten: »Bleib bei uns« (Soli: Frl. M. Hauptner und Frl. Danzel) und »Christ lag in Todesbanden« und Chor »Das Lamm, das erwürget ist«, — Brahms, Ein deutsches Requiem (Frau H. Kiesekamp, G. Henschel) und Rhapsodie aus Goethe's »Harzreise im Winter« (Frl. A. Kling), — Händel, Samson (Frau H. Kiesekamp, Frl. M. Hauptner, H. Rusack, G. Henschel), und Acis und Galatea (Frau A. Walter-Strauss, A. Denner, G. Henschel), — Haydn, Die Jahreszeiten (Frau A. Walter-Strauss, A. Denner, G. Henschel), — F. Hiller, Loreley (Frl. M. Köppen, F. Walter), — Mendelssohn, Loreley-Finale (Frau H. Kiesekamp), — Schumann, Das Paradies und die Peri (Frau H. Kiesekamp, Frl. A. Hundt, Frl. M. Hauptner, J. Heinen, G. Henschel).
4. Instrumental-Concertstücke mit Orchester: a. Clavier-Concerte: Mendelssohn, G-moll (Frl. N. Janotha) und D-moll (J. O. Grimm), — Rubinstein, D-moll (C. Kleemann), — b. Violine mit Orchester (sämmtlich vorgetragen von R. Barth), — Viotti, Concert A-moll, — Spohr, Concerte VII. und VIII. und Recitativ und Larghetto aus Concert XI., — Barth, Romanze, — Joachim, Notturno, — Bruch, Romanze, — J. S. Bach, Air aus der Suite in D, — c. Horn mit Orchester: Reinecke, Notturno (Naumann).
5. Arien mit Orchester resp. Orgel (H. Grüters) und Clavier (J. O. Grimm): J. S. Bach, »Erbarme Dich« (Frl. M. Hauptner), »Mein gläubiges Herze« (Frl. A. Danzel), — Beethoven, »Abscheulicher« (Frl. H. Otto), »Ah perfido« (Frl. C. v. Grumbckow), — Gluck, »Ach, ich habe sie verloren« (Frl. M. Hauptner), — Händel, »Wölb unsichtbar« (Frl. O. Lohöfener), »Lass mich mit Thränen« (Frl. M. Köppen), — Lotti, »Ja, ihr spracht es« (Frl. A. Kling), — Mozart, »Ach, ich fühlt's« (Frl. H. Otto), — Rossi, »Ah vendi mi« (Frl. M. Schmidtlein).
6. Kammer-Musik: Beethoven, Quartett in Es Op. 16, Clavier und Streich-Instrumente, — Kreutzer, Sonate, Clavier und Violine, — Haydn, Kaiser-Quartett, — Mozart, Quintett

Digitized by Google

in Es, Clavier und Blas-Instrumente; Quintett in A, Clarinette und Streich-Quartett, etc.; Sonate in B, Clavier und Violine, — R. Schumann, Quintett in Es, Clavier und Streich-Quartett; Quartett in Es, Clavier und Streich-Instrumente; Sonate in A-moll, Clavier und Violine. — Ausführende: J. O. Grimm und Frau Ph. Grimm (Clavier), R. Barth (Violine), Schönlein (Violine II.), Michel (Bratsche), Schierwagen (Violoncell), Kuppe (Oboe), Krausse (Clarinette), Naumann (Horn), Jauch (Fagott).

7. Solostücke für das Clavier von J. S. Bach, Chopin, Mendelssohn, Schubert, Schumann (Frl. N. Janotha, J. O. Grimm, Frau Ph. Grimm), — für die Violine von J. S. Bach, Brahms, Joachim, Händel, Mendelssohn, Schumann, Tartini (Barth).

8. Lieder von Brahms, Esser, Franz, Grimm, Fanny Hensel, Kloffel, Mendelssohn, Rheinberger, Schlottmann, Schubert, Schumann, Walter. — Das Concert des katholischen Frauen-Vereins brachte auch Vorträge der Münster'schen Liedertafel.

Was die Ausführung der obigen Chor- und Orchesterwerke betrifft, so glauben wir zunächst, ohne Sorge hierbei auf Widerspruch zu stossen, behaupten zu können, dass der Chor seine bisherige Leistungsfähigkeit auch im verflossenen Concert-Cyklus bewährt hat; seinen Fleiss bekundet die stattliche Zahl grosser Chorwerke.

Dem Sopran und Alt dürfte vielleicht eine Sichtung heilsam sein; wenn eine Anzahl Statistinnen ausschiede, würden die tüchtigen Mitglieder sich zu gedrungener Kraftentfaltung zusammenschliessen. Den Männerchor trifft dieser Wunsch nicht, dagegen möchten wir uns gestatten, hierdurch an ihn die Bitte um ausdauernd zahlreiche Theilnahme zu richten. Die Münster'sche Liedertafel und der Verein Orpheus liefern dem Männerchor des Musikvereins ein sehr schätzenswerthes Contingent. Im Ganzen klingt der Chor frisch und lebendig, und es muss zugestanden werden, dass durch anhaltend sorgfältiges Einstudiren auch manche schwächeren Mitglieder zur thätigen Leistung gelangen.

Durchaus erfreulich sind die Leistungen des Orchesters, welchem die Kapelle des 13. Infanterie-Regiments ansehnliche Kräfte zuführt. Mögen in den Orchestern der grossen Städte mehr Virtuosen an den einzelnen Instrumenten sich finden, an eifriger Hingebung und feurigem Erfassen der Aufgaben, an einheitlichem Zusammenspiel dürfte unser Orchester keinen Vergleich zu scheuen haben.

Der unter der Leitung unseres Musikdirectors J. O. Grimm in die Erscheinung getretene hohe musikalische Aufschwung unserer Provinzialhauptstadt, hat an den Vereins-Vorstand die Anforderung gestellt, für die grösseren Aufführungen auswärtige bewährte Kräfte heranzuziehen, was ihm hier leichter wird, als wohl irgend einem Vereine anderswo, weil unser rastlos thätiger Director durch seine Bekanntschaft mit allen musikalischen Celebritäten, durch seinen wohlverdienten Musiker-Namen und seine unbegrenzte Gastfreundschaft auf die fremden Künstler eine besondere Anziehungskraft ausübt.

Die Zahl dieser Solisten überragt die aller früheren Jahre. Wir freuen uns an dieser Stelle constatiren zu können, wie unsere einheimischen Solistinnen — denen wir auch hier unseren besonderen Dank für ihre freundliche Mitwirkung auszudrücken nicht versäumen wollen — an der Seite der Sänger von Fach sich ebenbürtig ihrer oft schwierigen Aufgabe entledigten; freudig und gern gedenken wir auch der Leistungen unseres gewandten Concertmeisters Richard Barth, der nicht allein hier, sondern auch in verschiedenen grossen Städten, wohin er zum Solospiel geladen wurde, durch sein tiefempfundenes virtuoses Spiel überall seinen Ruf als Geiger glänzend bethätigt hat, und wünschen wir seinem Streben ferneren Erfolg in reichstem Maasse.

Werfen wir nun zum Schluss einen Rückblick auf den Gesammterfolg der verflossenen Saison, so ist es gewiss sehr erfreulich, hier noch die allgemeine Anerkennung der Leistungen des Vereins seitens unseres kunstsinnigen Publikums hervorheben zu können, wie sie sich durch den überaus zahlreichen und gegen frühere Jahre immer noch zugenommenen Besuch der Concerte bethätigt hat, aber dabei drängt sich uns auch ein tiefes Bedauern darüber auf, dass man sich hier anscheinend gewaltsam der Einsicht verschliessen will, wie nothwendig dem Vereine, an dessen Lebensfähigkeit und gedeihlichem Fortbestande doch gar nicht zu zweifeln ist, eine Stätte gebührt, auf welcher er sich im Dienste der edelen Kunst auch dem allgemeinen Bedürfnisse darnach entsprechend immer mehr entfalten kann. Nach den Erfahrungen anderer Städte glaubten wir annehmen zu dürfen, dass der projectirte Bau einer Tonhalle auf dem von den städtischen Behörden bereitwilligst zur Disposition gestellten, sehr geeigneten Platze in den Anlagen am Mauritzthor den ungetheiltesten Beifall und vor Allem auch die zu seiner Ausführung erforderliche Unterstützung mit Geldmitteln seitens der hiesigen vermögenden Klassen finden würde, aber wir haben uns darin gewaltig getäuscht. Die Bürger der Stadt haben zwar zum Theil schon ihr Interesse am Zustandekommen des Projects durch Zeichnung von Actien — und darunter mit recht ansehnlichen Beträgen — bekundet, aber Westfalens wohlhabender Adel hat sich zu unserm Befremden darin vor der Hand noch so zurückhaltend gezeigt, dass man zur Zeit vergeblich nach mehr als einem Namen aus ihm unter der Zeichnungsliste suchen würde. Wir hoffen indess, dass in dieser Hinsicht bald ein Umschwung der jetzigen Stimmung Platz greifen und dem Musikverein die Erfüllung seines gewiss berechtigten Wunsches nach einem würdigen und räumlich ausreichenden Vereins-Locale bringen wird. (Westfälische Provinzialzeitung Nr. 129/130 vom 12./13. Mai.)

✱ **Paris.** Man hat auch hier in der Organisation der Kunst einen Schritt vorwärts zu thun gesucht und zwar in einer Weise, die jüngsthin auch unter uns ihre Fürsprecher gefunden hat, nämlich in der Form eines Collegiums. Das »Journal officiel« veröffentlicht ein Decret des Präsidenten der Republik, welchem zufolge vom Unterrichtsministerium ein Collegium für die schönen Künste errichtet werden soll. Dasselbe soll zusammengesetzt sein aus dem Minister als Vorsitzenden, dem Generalsecretair des Ministers und den Directoren der schönen Künste als Vice-Präsidenten, sechs Malern, zwei Bildhauern, zwei Architekten, einem Kupferstecher, einem Componisten, zwei Mitgliedern der Akademie der Inschriften und Literatur, einem Mitglied der Akademie der Wissenschaften, dem ständigen Secretair der Akademie der schönen Künste, den Directoren der Nationalschule für die schönen Künste, den Directoren des Musikconservatoriums, den Directoren der öffentlichen Museen, den Directoren der Civilgebäude, einem Mitglied der Commission der Porcellanmanufactur in Sèvres und acht Personen, die sich durch ihre Kenntnisse in Kunstsachen einen Namen gemacht haben. Die Mitglieder dieses Raths, welche nicht kraft ihres Amtes berufen sind, werden alljährlich von dem Minister der schönen Künste ernannt. Dieser Rath soll seine Ansichten äussern über: Ausstellungen von Werken lebender Künstler; über Preisbewerbungen; über allgemeine Fragen, welche auf den Unterricht in den Künsten und die Arbeiten in den Staatsmanufacturen Bezug haben; über Staatsbeiträge zu Werken und Schriften, welche mit den schönen Künsten in Verbindung stehen u. s. w. Eine Subcommission, vom Minister ernannt, kann betreffs der Bestellung oder des Ankaufs von Kunstwerken zu Rathe gezogen werden. Durch Decret des Ministers Wallon sind nun folgende Persönlichkeiten in diesen neu gegründeten Oberkunstrath (Conseil Supérieur des Beaux-Arts) berufen: die Maler Lehmann, Müller, Cabanel, Bonnat, Jules Dupré und Comte, die Bildhauer Cavelier und Paul Dubois, die Architekten Lefuel und Beuswillwald, der Kupferstecher Henriquel, der Musiker Bazin, die Kunstgelehrten Ravaisson, de Longpérier und Duc, Herr Chevreul von der Akademie der Wissenschaften, die Abgeordneten Aclocque, Costa de Beauregard, Jules Buisson, Clapier, Lambert de Sainte Croix und de Vinols, endlich die Herren d'Armaillé und Maurice Cottier. Ein solches jährlich zu erneuerndes Collegium mag nun in Sachen der äusseren Ordnung eine ganz nützliche Gesellschaft sein, aber dass niemals irgend eine bedeutende That von demselben ausgehen kann, liegt auf der Hand. Wirkliche durchgreifende Thätigkeit verlangt bestimmte, der einzelnen Kraft erreichbare Ziele. In Frankreich war die Kunstthätigkeit seit Jahrhunderten geordnet, behütet und geleitet, so dass in dieser Hinsicht dort kaum noch ein Fortschritt ausser in solchen Aeusserlichkeiten möglich scheint. Dies zeigte sich recht klar, als unter dem Ministerium Olivier sogar ein besonderer Minister für die schönen Künste (Richard) ernannt wurde. Der Mann gab sich alle erdenkliche Mühe, eine gewisse Thätigkeit zu entfalten, kam aber niemals über das Gebiet der Kunstpolizei hinaus. Bei uns würde ein Minister der Künste ein wahrer Segen sein und über Mangel an Arbeit gewiss nicht zu klagen haben.

✱ **Rotterdam.** Der deutsche Tonsetzer F. von Holstein feierte hier einen wohlverdienten Triumph. Am 21. April fand hier die 19. Aufführung seiner Oper »Der Haideschacht« statt, bei welcher Gelegenheit der anwesende Componist mehrfach hervorgerufen und mit grosser Auszeichnung behandelt wurde. — Am 24. April wurde dann seine zweite Oper »Der Erbe von Morley« aufgeführt, und nach stattgehabter Vorstellung erschien eine Deputation Rotterdamer Kunstfreunde auf der Scene, Herr van der Hopp an der Spitze, um dem Componisten einen silbernen Pokal mit bezüglichen Inschriften und ein Album zu überreichen, welches die Namen der Geber und herrliche Handzeichnungen, Scenen aus dem Haideschacht darstellend, enthielt. Das Publikum nahm an diesem Vorgange lebhaften Antheil und wetteiferte mit den Sängern und dem Orchester in Beifallsbezeugungen. Diese den »Signalen« entnommenen Nachrichten werden uns von anderer Seite als durchaus wahrheitsgetreu bestätigt.


Digitized by Google

ANZEIGER.

[121] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bach, J. S., Weihnachts-Oratorium nach den Evangelisten Lucas und Matthäus. Chorstimmen M. 5. 50.
Beethoven, L. van, Op. 61. **Concert** f. die Violine mit Begl. des Orch. Arr. f. das Pfte. zu 4 Hdn. von Friedr. Hermann. M. 6. —.
—— **Symphonien.** Arrang. für 2 Pfte. zu 8 Hdn. 2. Bd. Nr. 6—9. Pianoforte I und II. Roth cart. M. 18. —.
Mendelssohn's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Jul. Rietz.
(Nr. 9.) Op. 27. **Ouverture** zu Meeresstille und glückliche Fahrt in D. Partitur n. M. 3. 60.
(Nr. 9.) **Dieselbe.** Stimmen n. M. 4. 20.
(Nr. 10.) Op. 32. **Ouverture** zum Märchen von der schönen Melusine in F. Partitur n. M. 3. 90.
(Nr. 10.) **Dieselbe.** Stimmen n. M. 3. 90.
(Nr. 43.) Op. 4. **Sonate** f. Pfte. und Viol. in Fm. n. M. 2. 10.
(Nr. 44.) Op. 17. **Var. concert.** f. Pfte. u. Vcll. in D. n. M. 1. 50.
(Nr. 64.) Op. 72. **6 Kinderstücke** für Pfte. n. M. —. 90.
—— Op. 10. **Ouverture** z. Hochzeit des Camacho. Arr. f. 2 Pfte. zu 4 Hdn. M. 2. 25.
—— **Dieselbe.** Arr. f. Pfte. u. Vlne. von Friedr. Hermann. M. 2. 25.
—— Op. 29. **Rondo brillant** f. Pfte. mit Begl. d. Orch. Mit Quintettbegleitung, 2 Vln., Vla., Cello u. Bass (Basso ad lib.) von Paul Graf Waldersee. M. 5. —.
—— **Sämmtl. Lieder u. Gesänge** f. d. Pfte. zu 4 Hdn. übertr. von H. Cramer u. F. L. Schubert. 10 Romanzen, Lieder u. Gesänge (ohne Opuszahl). M. 4. —.
—— **Sommernachtstraum-Musik.** Verbindender Tex dazu von Gustav Gurski. n. M. 3. —. (Zu Concertaufführungen bestimmt und mit genauen Anweisungen hierfür versehen.)
Röntgen, Jul., Op. 5. **Ein Cyclus von Phantasiestücken** für Pfte. M. 3. 75.
—— Op. 6. **Ballade** für das Pianoforte. M. 2. —.
Schumann, Rob., Op. 9. **Carneval.** Für Violine u. Pfte. übertragen von Ferdinand Hüllweck. M. 7. —.
—— **Robert, Pianoforte-Werke** zu 2 Händen. (Op. 17. Phantasie. Op. 21. Novelletten. Op. 22. Sonate, G moll. Op. 28. Drei Romanzen.) 2. Bd. Roth cart. n. M. 9. —.
—— **Robert und Clara, Lieder und Gesänge** für das Pfte. übertragen von S. Jadassohn. Roth cart. n. M. 6. —.
Shearman, Samuel Thomas, Quatuor en sol mineur pour quatre pianos. M. 9. —.
Seyka, Josef, Transcriptionen aus Richard Wagner's Lohengrin. 1. Elsas Traum und 2. Lohengrin's Verweis an Elsa f. Harmonium und Pianoforte eingerichtet. M. 2. —.
Wohlfahrt, Heinr., Kinder-Klavierschule oder musikalisches ABC- und Lesebuch für junge Pianoforte-Spieler. 22. Aufl. M. 3. —.

Neue Clavier-Compositionen

[122] von

Herrmann Scholtz.

Op. 39. **Trauerklänge** (den Manen Robert Schumann's). Clavierstück . . . . 1 M. 50 Pf.
Op. 41. **Zwei Notturnos** für Pianoforte. Nr. 1 in E moll. Nr. 2 in F dur . . . . . à 1 M. 20 Pf.
Op. 42. **Canzonetta** für Pianoforte . . . . 1 M. 20 Pf.
Op. 43. **Barcarole** für Pianoforte . . . . 1 M. 20 Pf.
Op. 44. **Sonate** (in G moll) für Pianoforte . . 4 M. — Pf.

Herrmann Scholtz hat sich durch seine »Albumblätter« einen Namen in der musikalischen Welt erworben, dass jede seiner neuen Herausgaben Anspruch auf Beachtung machen darf. Alle seine Compositionen zeichnen sich durch Frische, Natürlichkeit und Wahrheit aus und durch eine gewisse mit den einfachsten Mitteln erreichte Eigenthümlichkeit, die ansprechen muss. Hier ist nichts Gequältes und Gekünsteltes, sondern der Componist folgt überall seiner unmittelbaren Eingebung. Die Form ist klar und abgerundet; selbst in dem kleinsten Stücke erkennt man die ins feinste Detail ausarbeitende Meisterhand. Der Claviersatz ist ausgezeichnet, technisch keineswegs schwer, doch gehört zur mustergiltigen Darstellung ein aller Nuancen fähiger Anschlag, Geschmack und Empfindung.

Leipzig. F. E. C. Leuckart.

[123] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa
(„O neige, du Schmerzensreiche")
aus Goethe's „Faust".
Gesang mit Begleitung des Pianoforte
von
M. Hauptmann.
Die Clavierbegleitung für Orchester
eingerichtet von
Franz von Holstein.
Partitur. 2 M.
Orchesterstimmen. 2 M. 50 Pf.

[124] Soeben erschien in meinem Verlage:

Lasset die Kindlein zu mir kommen.
(Suffer little children to come unto Me.)
Cantate
für
Sopran- und Alt-Stimmen
(Soli und Chor)
mit Clavierbegleitung
componirt von
H. M. Schletterer.
Op. 46.
Partitur 3 M. netto. Stimmen 1 M. 70 Pf. netto.
Stimmen einzeln: Kinder 30 Pf. Mütter 60 Pf. Jünger 80 Pf.
Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

GIESSHÜBLER
[125] **bei Carlsbad,**
Reinster alkalischer Sauerbrunn,
wird bei
Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,
ferner mit
Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch,
endlich als das brillanteste
Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.
Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer
Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. Juni 1875. **Nr. 24.** X. Jahrgang.

Das 52. Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf am 16., 17. und 18. Mai 1875.

(Schluss.)

Der zweite Tag brachte den »Herakles« von Händel. Ueber das Werk ist bei Gelegenheit der Aufführung durch die Königliche Hochschule in Berlin in diesen Blättern ausführlich gesprochen; die Partitur ist in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft enthalten, der Clavierauszug bei Rieter-Biedermann erschienen und ebenda sind neuerdings auch die Chorstimmen herausgegeben worden. Joachim, unter dessen Leitung der »Herakles« aufgeführt wurde, bekannte sich zu der Ansicht, dass es gerathen sei, eine sogenannte Bearbeitung des Werkes nicht vorzunehmen, sondern Händel so zu Worte kommen zu lassen, wie er seinerzeit selber geredet hat. Die unbegleiteten Recitative wurden mit Streichbass und Clavier gegeben, in den Chören etc. war die Orgel von gar prächtiger Wirkung.

Der Referent kann nicht unterlassen, dem Dirigenten Joachim seinen ganz besonders warmen Dank auszusprechen für die pietät- und einsichtsvolle Art, in der er mit diesem Werke umging. Wir halten es für ein grosses Glück, dass an die Spitze einer Anstalt, wie die Königliche Hochschule zu Berlin, ein Mann getreten ist, dessen urgesunde musikalische Empfindungsweise ihm auf jedem Gebiete seiner Kunst stets die richtigen Wege zeigt, und dessen künstlerische Ehrlichkeit ihn diese Wege auch dann unbeirrt wandeln lässt, wenn die herrschende Zeitströmung andere Richtungen einschlägt. Zum Director einer Hochschule für ausübende Tonkunst passt Joachim aus diesem Grunde wie kein Anderer. Diese Gedanken sind in dem Referenten angeregt durch den Umstand, dass der »Herakles« von der Hochschule in Berlin unter Leitung Joachim's so zu sagen neu herausgebracht ist. Wenden wir uns nun zurück zu unserer Düsseldorfer Aufführung, so muss zunächst constatirt werden, dass dieselbe von Seiten des Chores und Orchesters in Anbetracht der Verhältnisse eine recht gute war, besser als man im Durchschnitt Oratorien aufführen hört. Verschweigen wollen wir dabei nicht, dass die Aufführungen des »Herakles« in Berlin, welche der Referent auch gehört hat, ganz anders und zwar besser waren. Der Düsseldorfer Chor brachte manchen schönen Zug nicht heraus, obgleich der Dirigent sich in geeignetster Weise in den Proben bemüht hatte. So gelang es z. B. nicht, den Schluss des G dur-Chores: »Nicht mehr schützt«, rein wiederzugeben; er war und blieb zu tief, und dadurch blieb die eigentliche Wirkung aus. Referent weiss, dass ein Chor von so grossen Massen und von so bunter Zusammensetzung nicht so fein und abgerundet singen kann, wie ein kleiner wohldisciplinirter Chor, aber dafür sollte man Glanz und Fülle des Tones in höherem Grade erwarten können, als es hier erreicht wurde. Die Meinung des Referenten geht dahin, dass die Chorleistungen der niederrheinischen Musikfeste eine wirklich künstlerische Bedeutung nur dann gewinnen können, wenn vorher in den einzelnen Städten viel genauer und anhaltender geübt wird. In Werken, die so bekannt sind wie z. B. der »Messias«, liegt die Sache anders. Was unter den gegebenen Verhältnissen geleistet werden konnte, ist geleistet worden.

Die Soli waren besetzt mit den in der Messe thätig gewesenen Künstlern, zu denen im Alt noch Frl. Asmann trat. Da der »Herakles« seinen Schwerpunkt vorwiegend in den Soli hat, so ist es als ein Glück anzusehen, dass mindestens die Hauptpartien, die Dejanira und der Herakles, in einer Weise besetzt waren, wie es besser in unserer Zeit nicht hätte geschehen können. Frau Joachim bringt den Charakter und die wechselnden Stimmungen der Dejanira zu so ergreifendem Ausdruck, dass nach dieser Richtung hin die Leistung nicht überboten werden kann. Die Dejanira ist wohl die schwierigste aber auch die dankbarste unter den Aufgaben, die Händel gestellt hat, und Frau Joachim ist die geeignete Künstlerin für dieselbe. Ebenso uneingeschränkte Anerkennung ist dem Vertreter des Herakles zu zollen. Herr Henschel verfügt über eine glänzende Technik, ist ein tüchtiger Musiker und verbindet mit diesen Eigenschaften mehr und mehr künstlerische Vertiefung in den vorliegenden Stoff, so dass bei ihm Leistungen zu verzeichnen sind, die auf den unbefangenen Hörer einen lebendig ergreifenden Eindruck machen. Sein Vortrag hält sich eben so glücklich fern von Steifheit, Trockenheit und Langweiligkeit, als von aufgeputztem Wesen. Wir möchten ihm den Rath geben, nur ruhig weiter zu schreiten auf dem glücklich betretenen Wege; er wird die Anzahl der Leute, die seinen Gesang dankbar anhören, dadurch nicht verringern, und was fast noch schöner ist, er wird sich auch gewisse Gegner bewahren und daran sehen können, dass noch Alles gut und reinlich an ihm ist.

Frau Peschka sang die Sopran-Soli musikalisch tüchtig, aber der Stimmklang eignet sich nach dem Urtheil des Referenten nicht für die Iole. Der Vortrag der ersten Arie liess den Gegensatz, den der zweite Theil zum ersten bildet, nicht genügend hervortreten. Auch tritt Theaterpathos oft an die Stelle warmer Empfindung. Frl. Asmann sang ihre kleine Partie musikalisch correct und mit sympathischem Stimmklang. Es war wohlgethan, dass man für den Lichas eine so vortreffliche Sängerin gewonnen hatte. Die Leistung wurde von den Hörern

Digitized by Google

mit lebhaftem und berechtigtem Beifall aufgenommen. Für Herrn von Witt konnte Referent sich auch an diesem Tage nicht begeistern. Die Stimme klingt trocken, und der ganze Gesang ist ohne inneren Gehalt und sogar technisch unvollkommen. Das Recitativ des Priesters hatte Herr Professor Ad. Schulze aus Berlin übernommen und trug dadurch, wenn auch an sehr bescheidener Stelle, zum Gelingen des Ganzen bei.

Am dritten Tage wurden an Orchesterstücken: Mendelssohn's »Meeresstille und glückliche Fahrt« und Schumann's Bdur-Symphonie gegeben; die Ouvertüre dirigirte Tausch, die Symphonie Joachim. Die Wiedergabe dieser beiden Stücke bot einen hohen Genuss; Referent hält die Ausführung der Symphonie für eine der werthvollsten Vorkommnisse des Festes. Joachim spielte das Beethoven'sche Concert. Wie es möglich gewesen ist, dass der Künstler nach den erdrückenden Arbeiten und Aufregungen noch eine solche Aufgabe so hat bewältigen können, ist dem Referenten ein Räthsel. Ueber das Spiel Joachim's etwas zu sagen ist unnöthig. Frau Peschka sang: »Martern aller Arten« aus der »Entführung«. Wir kommen hier an eine Leistung von hohem künstlerischen Werthe. Die Sängerin entfaltete in der äusserst schwierigen und anstrengenden Arie eine Technik von so reellem Werthe und von so blendendem Glanz, dass der ganze Hörerkreis wie vor einem Wunder in athemloser Spannung lauschte und dann in begeistertem Beifall seinen Dank ausdrückte, in den der Referent aus vollem Herzen einstimmt. Uns ist keine Sängerin bekannt, die diese Arie so vorzüglich wiedergeben könnte wie Frau Peschka, und es ist uns angenehm, das hier aussprechen zu können, um so mehr, da wir die Sängerin an den beiden ersten Tagen nicht ganz an ihrem Platze fanden. Herr von Witt brachte uns die Arie: »Misero! o sogno!« von Mozart. Die Arie ist schön, aber die Wiedergabe war wenig anregend.

Den Liedergesang vertraten Frau Joachim und Herr Henschel. Von Henschel ging am Morgen die Sage, er sei heiser und werde Abends nicht singen; er sang aber doch und zwar sehr schön. Das Programm enthielt für ihn »Das Rosenband« von Schubert und »So willst Du des Armen« von Brahms. »Das Rosenband« kann nicht schöner gesungen werden. Frau Joachim hatte sich von Schubert »Ellen's Gesang« und von Schumann »Lust der Sturmnacht« gewählt. Auf unabweisbares Verlangen gab die Künstlerin Schumann's »Ueberm Garten« zu. Dass bei der Nummer der Frau Joachim, der letzten vor dem Schlusschor, der Jubel den höchsten Grad erreichen würde, war vorauszusehen. Der Referent muss gestehen, dass ihm persönlich vor dem letzten Auftreten der Frau Joachim bei Festen der Art immer etwas bange ist. Der Lärm des dankenden Publikums bildet zu dem Gesange einen zu hässlichen Contrast und dauert zu lange; man könnte wirklich böse dabei werden, wenn man nur nicht selbst mit klatschte. Noch haben wir über das »Schicksalslied« von Brahms zu berichten, welches unter Leitung des Componisten recht unrein gesungen wurde. Nach dem Urtheil des Referenten nahm der Dirigent das erste Tempo zu schnell. Offen gestanden, wir hätten es auch gethan, denn sonst hätte der Chor noch mehr zu tief gesungen. Der Referent hat nunmehr zwei mangelhafte Aufführungen dieses herrlichen Werkes gehört; möge es ihm vergönnt sein, nun bald auch eine gute zu erleben. Wir wollen noch bemerken, dass Brahms von Seiten des Publikums die wärmsten Huldigungen erfuhr. Als Schlusschor wurde: »Krönt den Tag« aus dem »Herakles« gesungen. *P.*

Zur Entscheidung der Claviaturfrage.

(Hierzu eine lithographirte Tafel.)

Von A. Tuma.

Es ist eine nicht zu leugnende Thatsache, dass selbst die Leistungen unserer hervorragendsten Künstler und Kunsttechniker den Anforderungen des musikalisch gebildeten und dabei objectiven Zuhörers heutzutage nicht mehr genügen. Die Zeiten sind eben anders geworden, man nimmt die Kunstleistungen nicht mehr als Ganzes in Bausch und Bogen hin, man fühlt sich nicht mehr befriedigt, wenn nur musikalisch richtig und mit gutem Vortrage gespielt wird, sondern man verlangt technisch vollkommene Leistungen, man verlangt, dass nicht nur jede einzelne Notengruppe klar und deutlich in Tönen ausgedrückt, d. h. dass jedem Taktthelle und jedem Taktgliede der Accent, der ihm zufolge seiner Stellung im Takte oder in der rhythmischen Gruppe zukommt,*) auch richtig zugetheilt werde, sondern dass ausser diesen natürlichen auch alle zufälligen Stärkegrade und deren Verbindungsarten (*pp, p, mf; f, ff, cresc., dim.* u. s. w.) vollkommen tadellos erscheinen und wer es versteht zwischen den Zeilen zu lesen, dem wird beim Durchsehen der Concertberichte nicht entgehen, dass die Kritik nicht selten ein beredtes Schweigen beobachtet und musikalische, sowie auch technische Fehler durch Nonchalance oder Indisposition von Seite des Concertgebers zu entschuldigen bemüht ist.

Wenn nun auch zugestanden werden muss, dass Nonchalance und Indisposition als Ursachen des theilweisen oder gänzlichen Misslingens von Kunstleistungen figuriren können, so lässt sich doch nicht leugnen, dass in den meisten Fällen nicht diese, sondern andere Ursachen und in Betreff der Kunstleistungen auf dem Claviere namentlich die Unzweckmässigkeit unserer Claviaturen und die dadurch ganz unmöglich werdende universelle und hochgradige Ausbildung der Spielenden die Bewerkstelligung tadelloser, besonders in technischer Beziehung tadelloser Kunstleistungen nicht zulassen. In welcher Weise dies geschieht, wird aus den Erörterungen, die wir einzugehen im Begriffe sind, genügend hervorgehen; damit diese jedoch allgemein verständlich sind, müssen wir zunächst Folgendes anführen:

1) Jede auf die einmalige oder mehrmalige Bewegung einer Taste oder auf gleichzeitige oder nicht gleichzeitige Bewegungen mehrerer Tasten abzielende Verrichtung ist eine Spielmanipulation.

2) Als Bestandtheile der Spielmanipulationen erscheinen Bewegungen der Finger, der Hand als Ganzes betrachtet und des Armes, also Gliederbewegungen.

3) Die Grundlagen der Spielmanipulationen bilden die Fingerstellungen und die Fingerfolgen. Eine Fingerstellung entsteht, wenn die Spitzen der zum Spielen richtig formirten Finger über eine Tastengruppe gestellt werden; Fingerfolge heisst jede Ordnung der Finger, in welcher diese während des Bestehens einer Fingerstellung entweder einzeln oder gruppenweise (gleichzeitig zu zweien, dreien, vieren oder fünfen) Anschlagsbewegungen ausführen.

4) Eine Reihe von Tasten, welche zur Erzeugung einer stetig nach einer Richtung (aufwärts oder abwärts) fortschreitenden Reihe gebundener Töne benutzt zu werden bestimmt ist, heisst ein Spielfeld. Sollen z. B. die Tasten $\bar{c}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{gis}$, $\bar{a}$, $\bar{h}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{des}}$, $\bar{\bar{f}}$ oder $\bar{es}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{h}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{es}}$ von links nach rechts oder umgekehrt der Ordnung nach so angeschlagen werden, dass dadurch gebundene Tonreihen entstehen, so heisst jede dieser Tastenreihen ein Spielfeld.

*) S. M. Hauptmann »Die Natur der Harmonik und Metrik«. 2. Auflage. S. 262—278.

Digitized by Google

Fig. 1.

ais c d e fis gis ais u. s. w.

a h cis dis f g a h u. s. w.

Fig. 2.

a h cis dis f g a h u. s. w.

ais c d e fis gis ais c u. s. w.

Fig. 3.

m n

k l k l k l k l k l k l k i k l k l k l k l k

r

o o o o o o o o o o o o

Fig. 4.

k l k l k l k l k

r r r r r r

o o o o o

p q

Digitized by Google

Digitized by Google

Es giebt 4 einhändige und 32 zweihändige Spielmanipulationen, 3 Arten von Gliederbewegungen, 5 Arten von Fingerstellungen, 42 Arten von Fingerfolgen, 85 Arten von Spielfeldern und in Betreff der einhändigen Spielmanipulationen 5, in Betreff der zweihändigen Spielmanipulationen 10 Spielfeldercombinationen.

Wir übergehen die Beschreibung dieser Species und wenden uns gleich der Sache selbst zu, indem wir vor allem Anderen darauf hinweisen, dass jeder Clavierschüler in erster Reihe das Spielen und nebstbei auch das Spielen nach Noten erlernen muss. Um das Spielen zu lernen, muss der Lernende alle dazu erforderlichen Gliederbewegungen und zwar nicht nur jede einzelne Bewegung, sondern auch alle Combinationen dieser Bewegungen so ausführen lernen, dass sich dabei keine Art von Mitbewegung bemerkbar macht; er muss ferner alle diese Bewegungen mit Benutzung jeder Fingerstellung und jeder Fingerfolge, er muss die Combinationen der Fingerstellungen und endlich die Behandlung der Spielfelder und Spielfeldercombinationen und zwar jeden Theil dieses Uebungsstoffes so weit studiren, als es sein Lernzweck erfordert. Wer sich daher zum Claviervirtuosen (unübertrefflichen Kunsttechniker) *) ausbilden will, der muss sich den ganzen zum Studium der Mechanik und Technik des Clavierspieles erforderlichen Uebungsstoff bis zum höchsten Grade der Vollkommenheit eigen machen, d. h. er muss so lange studiren, bis er jede Art der Spielmanipulationen mit Benutzung jedes Spielfeldes und jeder Spielfeldercombination mit der in dem betreffenden Falle möglichen höchsten Geschwindigkeit vollständig tadellos ausführen kann, sowie umgekehrt jeder Pianist, der sich als Virtuose gerirt, in der Lage sein muss, in Betreff jedes Theiles des Uebungsstoffes den genannten höchsten Anforderungen ohne weiteres zu entsprechen.

Es giebt so viele verschiedene Fingerstellungen als den Tastenintervallen nach verschiedene Tastengruppen innerhalb der Spannfähigkeit der Hand liegen, es giebt also auf ein und derselben Claviatur für kleine Hände weniger Fingerstellungen, als deren für grosse Hände vorhanden sind. Nimmt man als Maximum der Spannfähigkeit zwischen dem ersten und fünften Finger die Undecimenspannung an, so sind auf unserer heutigen Claviatur 492 normale Hauptfingerstellungen **) möglich, davon entfallen für die erste Klasse der Spannweiten 115, für die zweite Klasse 163, für die dritte Klasse 234, für die vierte Klasse 279, für die fünfte Klasse 383, für die sechste Klasse 421 Fingerstellungen und nur für Hände der oben genannten grössten Gattung, an denen sich Spannweiten der siebenten Klasse vorfinden, sind die bezeichneten 492 Fingerstellungen vorhanden. ***) Die Zahl der zum Studium der Mechanik und Technik des Spieles unumgänglich nothwendigen Fingerfolgen beträgt in Bezug auf die Mechanik 9269 und in Betreff der Technik des Spieles 23750, also zusammen 33019, und da jede Fingerfolge mit Benutzung jeder Fingerstellung studirt werden muss, so kann man leicht berechnen, wie viele Jahre, Tage, Stunden etc. erforderlich sind, um das Studium der normalen Hauptfingerstellungen zu beenden, wenn täglich eine bestimmte Zahl von Stunden darauf verwendet und in einer Stunde so und so viele Fingerfolgen erlernt werden.

Durch die Abfertigung der normalen Hauptfingerstellungen erscheint jedoch keineswegs der ganze Uebungsstoff, sondern nur etwa ein Dritttheil desselben bewältigt, weil ausserdem, wie aus der oben angeführten Aufzählung seiner Species hervorgeht, noch andere Arten der Fingerstellungen und die Spielfelder nebst den Combinationen der Fingerstellungen und der Spielfelder zu studiren sind; man sieht jedoch aus dem Gesagten, dass sich die Menge des Uebungsstoffes und folglich auch die Dauer der Lehrzeit durch die Zahl der Fingerstellungen bestimmt, es würde daher bezüglich dieser Factoren diejenige Claviatur den Vorzug verdienen, auf welcher sich Fingerstellungen in möglichst geringster Anzahl bilden liessen.

Wie es sich in diesem Punkte mit der Neu- (chromatischen) Claviatur verhält, können wir nicht sagen, weil die über diese Erfindung erschienene und von dem Erfinder selbst verfasste kleine Broschüre weder eine Beschreibung, noch eine Zeichnung dieses Projectes enthält, und wie wir aus dem Inhalte dieses Büchleins entnehmen, auch noch gar nicht festgestellt ist, ob der Ton *c* einer Ober- oder einer Untertaste zugetheilt werden soll; wir wollen uns daher selbst eine Vorstellung von dieser Claviatur bilden, indem wir uns die Neuclaviatur mit Ober- und Untertasten und die Köpfe der letzteren, die überhaupt nur des Daumens wegen nöthig sind, in Form von Quadraten denken und zugleich annehmen, dass die Tasten *cis, dis, fis, gis* und *ais*, gleichviel ob sie Ober- oder Untertasten sind, schwarz und die anderen Tasten weiss seien. Dieser Vorstellung zufolge erscheinen von den in der heutigen Beilage enthaltenen Zeichnungen Fig. 1 und Fig. 2 als Abbildungen der Neuclaviatur, und Jedermann wird zugestehen, dass die Anlage dieser Claviatur, wie sie Fig. 1 zeigt, wobei der Ton *c* seinen Platz auf einer Obertaste einnimmt, der durch Fig. 2 projectirten Anlage vorzuziehen ist, weil die erstere die letztere an Uebersichtlichkeit bei weitem übertrifft. Die Zahl der Fingerstellungen, die sich auf dieser Claviatur bilden lassen, ist weit geringer als jene, die oben in Bezug auf die gegenwärtige Claviatur genannt wurde, denn sie stellt sich bei Spannweiten der grössten Gattung nur auf 152, man kann also sagen, dass unter sonst gleichen Umständen auf einer in der angedeuteten Weise eingerichteten Neuclaviatur schon in drei Jahren beiläufig dasselbe erlernt wird, was mit Benutzung der gegenwärtigen Claviatur erst in zehn Jahren erlernt werden kann.

Auch über die Dimensionen, die den einzelnen Theilen der Neuclaviatur zu geben sind, ist man, wie aus der oben genannten Broschüre ebenfalls zu ersehen ist, noch nicht einig. Wir müssen wiederholen, dass bei Claviaturen, die in Betreff des Ausmaasses ihrer einzelnen Theile dem allgemeinen Bedürfnisse entsprechen sollen, einer Octave (die bei der Neuclaviatur aus sechs auf einander folgenden Untertastenköpfen besteht) höchstens die Breite von 14,4 Centimetern gegeben werden darf *); wollte man nun den Hälsen der Untertasten dieselbe Breite zutheilen wie den Obertasten, so würde der Raum zwischen den letzteren nur 12 Centimeter, also nicht einmal so breit als auf unserer alten Claviatur der Raum zwi-

---

*) Da erst in der Neuzeit durch Nachforschungen, welche mit Berücksichtigung der diesfälligen Leistungsfähigkeit des Menschen und jener des Instrumentes und mit Berücksichtigung der Dynamik und der Metrik speciell auf dem Felde der Mechanik und der Technik des Spieles in umfassendster Weise und mit bestem Erfolge gepflogen wurden, einerseits ein lückenloses Lehrsystem und andererseits das höchste Lehrziel und folglich auch festgestellt worden ist, was ein Virtuos zu leisten fähig sein, also erlernt haben muss, so konnte man bisher überhaupt nur muthmaassen, dass dieser oder jener Concertist ein Virtuos sei, heutzutage dagegen kann auf Grundlage des Ergebnisses der oben erwähnten Nachforschungen in diesem Punkte ein bestimmtes Urtheil gefällt und auch gegenüber jedem untergeordneten Lernzwecke das betreffende Lehrziel ganz genau bestimmt werden.

**) Normale Hauptfingerstellungen sind die einfachsten Fingerstellungen, aus denen andere Fingerstellungen gebildet werden.

***) Diese Eintheilung der sämmtlichen Hände in Bezug auf Spannfähigkeit ist beim Unterrichte zur Bestimmung des Lehrzieles nothwendig und bietet ausserdem den Vortheil, dass jedem Spieler augenblicklich gesagt werden kann, ob er dieses oder jenes Tonstück in Anbetracht seiner Spannfähigkeit mit Aussicht auf Erfolg studiren könne oder nicht.

*) In Nr. 15 dieser Blätter sind irrthümlich 16 Centimeter als das einer Octave entsprechende Ausmaass genannt worden.

Digitized by Google

schen *fis* und *gis* und daher viel zu schmal sein. Wir haben von diesem Uebelstande schon in Nr. 14 und 15 dieser Blätter bezüglich der alten Claviatur gesagt, dass er für viele Personen ein Spielhinderniss bildet, und daselbst auch die Erhöhungen, welche die Obertasten auf der Claviatur bilden, als ein Spielhinderniss bezeichnet, wir müssen daher auch heute betonen, dass keine Claviatur zweckmässig ist, welche erhöhte, also Obertasten enthält und bringen in Fig. 3 und 4 der Beilage ein Project zur Darstellung, durch welches die Obertasten als solche beseitigt und die Vertiefungen, welche die nun nicht mehr Ober- sondern nur kurzen Tasten beim Niedergehen entstehen lassen müssen, breit genug erscheinen; da jedoch diese Vertiefungen ungeachtet dessen für den Daumen noch zu schmal wären, so soll jede kurze Taste an ihrem vorderen Ende einen Kopf, nämlich einen der Fallweite der Taste entsprechend hohen Aufsatz erhalten, welchen ausser dem Daumen noch etwa der fünfte Finger benutzen wird, weil die Spitzen der drei langen Finger stets nur auf den Hälsen der Tasten beschäftigt sind. In Fig. 3 zeigt *mn* den Durchschnitt des hinteren Endes der äusseren Claviatur und *o* sind in Fig. 3 und in Fig. 4 die über die Ebene der Claviatur hervorragenden Köpfe der kurzen Tasten; *r* sind schiefe und *k* verticale Flächen der kurzen Tasten, die letzteren haben nicht nur dieselbe Breite wie die Hälse *l* der langen Tasten, sondern liegen mit diesen auch in einer Ebene. Die Octave, also z. B. *pq* in Fig. 4, soll die bereits vorgeschlagene Breite von 14,4 Centimetern und die Flächen *k*, sowie die Hälse der langen Tasten *l* sollen $1/3$ von der Breite eines Kopfes der langen Tasten erhalten, daher auf jede kurze Taste und folglich auch auf deren Kopf die Breite von $2/3$ eines grossen Tastenkopfes entfällt und jede Spitze eines langen Fingers beim Anschlagen einer Taste stets eine 1,6 Centimeter breite Oeffnung zu ihrer Aufnahme bereit findet. Damit endlich die Länge der kurzen Tasten dem Bedürfnisse grosser Hände entspricht und die Claviatur der leichten Uebersichtlichkeit nicht ermangelt, so soll den kurzen Tasten eine Länge von 10,5 Centimetern gegeben und die Färbung der Tasten nach dem Muster von Fig. 1 vorgenommen werden.

Das mit dem Namen Octave belegte Tasteninterwall, nämlich die Entfernung von der rechten Seite einer kurzen oder Obertaste bis zur linken Seite der in der nächst höheren Octave gleichbenannten Taste*) ist, so wie dies bei allen Claviaturen der Fall ist, wohl auch hier grösser als dasselbe Intervall sich darstellt, wenn es von den Köpfen zweier Unter- oder langen Tasten gebildet wird, doch erscheint dieser Unterschied, der übrigens weder ein Spielhinderniss, noch die Gefahr eines Irrthums bei Bestimmung der Spannfähigkeit in sich schliesst, auch bei dieser Claviatur als der geringste, weil er hier nur $1/3$, bei der in Fig. 1 und Fig. 2 verzeichneten Claviatur dagegen $1/2$ und bei der alten Claviatur $3/7$ von der Breite eines Untertastenkopfes beträgt. Dass bei chromatischen Claviaturen nicht nur die Octave, sondern auch jedes andere Tasteninterwall kleiner ist als bei der gegenwärtigen nichtchromatischen Claviatur ist begreiflich; wir haben also schliesslich gegenüber der Bedenken, die in Betreff der eingebildeten Verschiedenheit des Fingersatzes auf chromatischen Claviaturen von jenem auf der nicht chromatischen Claviatur von allen Seiten geäussert werden, nur noch zu bemerken, dass, so weit die Einrichtung der Claviatur die Wahl des Fingersatzes beeinflusst, diese ohne Rücksicht auf die Gattung der Tasten immer nur durch die anderweitige Beschaffenheit des Spielfeldes oder der Spielfeldercombination entschieden wird, so dass für alle Spielfelder die der Zahl der Tasten zufolge gleich und zufolge der Tasteninterwalle gleich oder ähnlich sind, auch derselbe Fingersatz Giltigkeit hat. Da nun z. B. die sogenannten Scalen nichts anderes als Spielfelder von gleicher Tastenzahl und theils gleichen, theils ähnlichen Tasteninterwallen sind, so gilt der Fingersatz der C dur-Scala auch für alle anderen Dur- und Moll-Tonleitern. Wollte man diesen Grundsatz nicht gelten lassen, so müsste angenommen werden, dass bei einigen Scalen zweierlei Fingersatz anzuwenden und daher auch zu erlernen ist; denn wer gewohnt ist, etwa die Es dur-Scala mit dem zweiten Finger anzufangen und mit dem dritten Finger zu enden, der wird sich bequemen müssen, auch den für alle Fälle giltigen und daher nur allein richtigen Fingersatz einzuüben, weil er sonst Stellen wie diese:

M. M. ♩ = 132.

2 3 4 5 1 2 3 1 2 3 4 5 etc.

nicht spielen kann, ohne das durch den Schleifbogen verlangte *legato* zu unterbrechen.

Man sieht, dass es nicht rathsam ist, die Gewohnheit in Sachen der Mechanik und Technik des Spieles mitsprechen zu lassen, am allerwenigsten kann der Gewohnheit und musikalischen Gründen in der Claviaturfrage ein entscheidender Einfluss eingeräumt werden, weil diese eine rein technische Angelegenheit ist, die daher auch nicht, wie Herr Vincent in seiner Broschüre meint, durch einen Künstlercongress, sondern einzig und allein durch sachverständige Lehrer der Mechanik und Technik des Spieles im Einverständniss mit ebenfalls hervorragenden Clavierfabrikanten entschieden werden kann. Gelingt es einer solchen Enquête, eine Einrichtung der Claviatur zu projectiren, welche von ihr einstimmig als die vorzüglichste anerkannt werden kann, und wird andererseits auch das alte Lehrsystem beseitigt und allgemein durch das neue ersetzt, so wird nicht nur die Ursache der Eingangs geführten Klagen verschwinden, sondern auch die Leistungsfähigkeit der Pianisten im Allgemeinen eine grössere und die Existenz von Virtuosen nicht mehr Chimäre sein.

*) Die Grösse einer Spannweite ist nicht gleich der Entfernung der Mittelpunkte, sondern sie ist gleich der Entfernung der einander zugekehrten Seiten der Fingerspitzen, es muss daher dem entsprechend beim Messen eines Tasteninterwalles nicht die Entfernung der Achsen, sondern die Entfernung der einander zugekehrten Seiten der betreffenden Tasten als maassgebend betrachtet werden.

Anzeigen und Beurtheilungen.

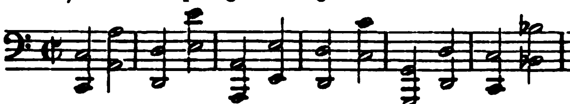
Claviermusik.

Hans Huber. Blätter und Blüthen, Neun Clavierstücke. Op. 2. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Preis Mk. 3,5.

S. B. Noch war unsere Recension über desselben Autors Op. 7 nicht lange in d. Bl. (Nr. 14) gedruckt, als uns von der Redaction vorliegendes Op. 2 zugesandt wurde, welches eine etwas andere und zwar bessere Physiognomie trägt, und nach welchem das Op. 7 als ein bedenklicher Rückschritt erscheint. In jenem Op. 7 (Studien oder Variationen) hatten wir besonders das Vorwalten der Dissonanz nachzuweisen gesucht, um zu zeigen, dass Huber in der verkehrten Tagesrichtung befangen sei und noch keine rechten Studien gemacht haben könne. Gerade in diesem Punkte ist in Op. 2 eine bessere Richtung zu constatiren — auch in rhythmischer und modulatorischer Hinsicht ist mehr Klarheit vorhanden, die Gebilde enthalten mehr Plastik und Ordnung. Manchmal fehlt zwar die Stetigkeit der Stimmung, wodurch ein bedeutenderer Eindruck verhindert ist. So z. B. in Nr. 2 »Herbstgefühle«, wo der Satz in G-moll beginnt und nach 12 Takten G-dur folgt (19 Takte), und zwar bei sonst unveränderter Haltung in Rhythmus und

Digitized by Google

Melodik; dies ergiebt einen unbestimmten, daher ohne Eindruck bleibenden Charakter. So hätte auch Nr. 4, »Aus alter Zeit«, eines weiteren Ausbaues bedurft, um zu wirken; in zwei Zeilen ist es mindestens schwer und bedurfte eines sehr hervorstechenden Gedankens, um einen bestimmten Eindruck hervorzubringen. Das letzte Stück, »Tändelei«, leidet an Zerfahrenheit, wenn nämlich der wiederkehrende A moll-$^3/_4$-Satz wirklich mit dem Uebrigen ein Ganzes bilden soll. Auch ist das Bassmotiv des darauf folgenden Stücks (*Alla breve,* Sehr schnell) in seinen Sprüngen doch gar zu barock:



und der A dur-Schluss geht gar aus Rand und Band. Die besseren Stücke scheinen uns Nr. 1, A-moll *Maestoso* (obwohl stark an eine Novelette von Schumann anklingend) mit dem humoristischen F dur-Mittelsatze; dann Nr. 2 »Viel Humor«; Nr. 4 und 5 »Eine Frage« und »Die Antwort«. Nr. 6 »Bauerntanz« ist zu unruhig in Modulation und rhythmischem Bau, um derb humoristisch zu sein. Hübsch ist wieder Nr. 7 »Spielereien« in seiner gesungenen Melodie und seinem beweglichen Mittelsatz. Auch »Ungeduld« würde uns gefallen, wenn nicht mancherlei rhythmische Unebenheiten den natürlichen Fluss störten.

Schliesslich müssen wir aber noch protestiren gegen das Titel-Unwesen, das sich in diesem Hefte breit macht. Es ist ja nichts dagegen einzuwenden, wenn ein kurzes Musikstück einen Titel bekommt, damit das Kind einen Namen habe; aber dann müssen diese Titel wenigstens entschieden zu der Musik passen. Schumann hat hierfür so glückliche Beispiele gegeben, dass man nicht glauben sollte, er könne darin missverstanden werden. Aber was für total unpassende Ueberschriften wählt Herr Huber für viele Stücke dieses Op. 2! Schon »Blätter und Blüthen« als Ueberschrift von Nr. 1 hat durchaus keinen Sinn; die »Herbstgefühle« wollen wir als problematisch dahin gestellt sein lassen. »Viel Humor« ist wohl eine Substitution für die Vortragsbezeichnung: »mit viel Humor«? Sonst wäre »Humoreske« besser. »Aus alter Zeit« ist wieder eine jedes Sinnes entbehrende Ueberschrift, die erst am Platze wäre, wenn der Autor irgend eine alte musikalische Stilart nachgeahmt hätte, was durchaus nicht der Fall. Von einer »Frage« verspüren wir in Nr. 4 sowenig wie von einer »Antwort« in Nr. 5, eher möchte umgekehrt Nr. 5 in seiner rhythmisch verschwommenen Haltung »Frage« heissen können; Nr. 4 in F-moll tritt aber so positiv wie möglich auf (starke Betonung der Tonika, feste Rhythmik u. s. w.). — Von »Spielereien« merken wir in Nr. 7 wieder gar nichts; die Melodie bewegt sich ruhig und sinnig in F-dur und soll »einfach empfunden« vorgetragen werden! Noch weniger Sinn hat »Tändelei«, wo ein ganz gemüthliches ländlerartiges Motiv von dem ersten kräftigen Polonaisenrhythmus und dann einem furiosen *Allegro* abgelöst wird. — Wir rathen dem Autor entschieden, künftig gar keine Ueberschriften zu geben, wenn ihm keine besseren einfallen als diesmal. Vor Allem aber rathen wir, sobald als möglich den verschrobenen Stil von Op. 7 wieder zu verlassen und zu dem einfacheren von Op. 2 zurückzukehren.

Bücher über Musik.

Tonkünstler-Merkbüchlein. Kleines Lexicon für Musiker und Musikfreunde. Herausgegeben von **Heinrich Pfeil,** Redacteur der Zeitschrift »Sängerhalle«. Leipzig, Ferd. Hirt und Sohn. 1875. 138 Seiten kl. 8°. Pr. Mk. 1,5.

»Zur richtigen Beurtheilung« dieser Arbeit bittet der Verfasser »nicht unberücksichtigt zu lassen, dass Preis und Umfang des Werkes im Voraus begrenzt wurden, dass also Einschränkungen ein Gebot der Nothwendigkeit waren«. Wir meinen zwar, Umfang und Preis müssen sich erst nach beendigter Arbeit ergeben, indess lassen wir den Standpunkt des Verfassers gelten und halten uns an das was vorliegt. In seinen »Quellenwerken« fand er »die Abweichungen in den Angaben über Geburtstag, Jahr und Ort, resp. über Todestag, Jahr und Ort oftmals so bedeutend, dass es schwer hält, das Richtige zu finden«. Wir glauben es gern, da der Autor so gütig ist, uns besagte »Quellenwerke« sämmtlich aufzuzählen. Es sind ausser den Jahrgängen der »Sängerhalle« vier stattliche Opera, nämlich: Musikalisches Conversations-Lexicon von Mendel, Handlexicon der Tonkunst von Paul, Kleines musikalisches Conversations-Lexicon von Schuberth, und als last but not least Taschenbüchlein des Musikers von Frank. Es ist nicht des Referenten Absicht, eine Kritik besagter »Quellenwerke« zu schreiben; es genüge zu bemerken, dass Herrn Pfeil's Bücherbort von selbigen nicht niederbrechen wird. Referent ist übrigens überzeugt, dass der Verfasser bestens bestrebt war, zuverlässige Nachrichten zu geben, und da die Hoffnung desselben, eine zweite Auflage zu erleben, wahrscheinlich in Erfüllung gehen wird, so mögen hier zu einzelnen Artikeln einige kritische, berichtigende oder ergänzende Bemerkungen gemacht werden.

Bei den knappen Artikeln, meistens von 1 bis 3 Zeilen, ist der Ausdruck dennoch oft weitschweifig, oder es wird Ueberflüssiges gesagt. Bei Alsleben S. 4 lautet von den drei Zeilen die eine »nahm aus Liebe zur Musik theoret. Unterricht bei Dehn« — aus Abneigung gegen Frau Musika wird es doch Niemand thun. Ambros 3 Zeilen, davon die beiden letzten: »lebt als Staatsanwalt in Prag und zählt zu den ersten musikal. Autoritäten dieser Stadt«. Einmal lebt er nicht mehr in Prag, sondern seit Jahren schon in Wien, wo er eine Anstellung im Ministerium erhielt; sodann ist es keine grosse Kunst, in einer Stadt wie Prag zu den ersten Musikautoritäten gezählt zu werden; und endlich ist das eine Nachricht, welche schwerlich Jemand in einem kleinen Merkbüchlein suchen wird. Arne, T. A., muss Thomas A. geschrieben werden; unter seinen Werken darf nicht fehlen: Mask of Alfred, welche den später so berühmt gewordenen Volksgesang Rule Britannia enthält. Bei Bagge wäre auch die »Deutsche Musikzeitung« anzuführen, und mit denselben Worten (6 Zeilen) liesse sich mehr sagen. Bargiel, 9 Zeilen, welche wir ihm herzlich gern gönnen, aber doch finden, dass der Herr Verfasser sich um Oekonomie und gleichmässige Vertheilung seines Stoffes sehr wenig den Kopf zerbrochen hat — Bargiel also lebt nicht mehr in Rotterdam als Dirigent der dortigen Gesellschaftsconcerte, sondern seit zwei Jahren schon in Berlin, wo er am k. Musikinstitut als Lehrer für Instrumentalmusik eine Anstellung fand. Beethoven nicht zu lang, es liesse sich aber mehr und Wichtigeres in 16 Zeilen sagen. Wenn vorhin bemerkt wurde, dass der Stoff gleichsam wie durch Zufall vertheilt ist, so könnte man viele Beispiele anführen; das auffallendste ist vielleicht ein gewisser Bernuth mit 9 Zeilen (1 mehr als Bach), wobei sogar noch angehängt ist »Orchester- und Gesangwerke (Manuscript)«. Aber wo ist wohl derjenige, welcher so etwas nicht im Manuscript aufweisen könnte? Wenn der Herr Verfasser sein Büchlein von derartigen Mängeln nicht sorglich befreit, so mag es immerhin eine 2. Auflage erleben, aber man darf wenigstens behaupten, dass es dann nicht eine solche zu erleben verdient. Dasselbe könnten wir bei Bott bemerken, wo uns ebenfalls in 9 Zeilen u. a. erzählt wird, er habe »bereits in seinem 14. Jahre von der Mozartstiftung in Frankfurt a. M. den ersten Preis für eine Orgelsonate und ein Sopranlied erhalten«. Auch dass er »1856 in Folge von Differenzen« Kassel verliess, ist der Welt durchaus gleichgültig, denn wer hat nicht schon wegen

Digitized by Google

ANZEIGER.

An der „Augsburger Musikschule"

ist die Stelle eines **Lehrers des Violinspiels bis 1. October** neu zu besetzen. Gehalt, mit der Verpflichtung für wöchentlich 20 Lectionen und der Mitwirkung in den musikalischen Unterhaltungen der Schule: **900 Gulden** (1542 M. 86 Pf.), **nicht 900 Francs, wie ein unberichtigt gebliebener Druckfehler in Nr. 24 der „Signale" angiebt.** Man reflectirt in erster Linie auf einen ruhigen, im Unterrichten bereits erfahrenen Lehrer, der jedoch auch als Geiger die nöthige künstlerische Ausbildung besitzen muss, um alle in das Gebiet der Kammermusik einschlagenden Compositionen befriedigend vorzutragen. **Spohr'**sche, resp. **David-Joachim'**sche Schule besonders erwünscht.

[126] **H. M. Schletterer**, Director.

[127] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von Joseph Haydn.

Für Orchester.

Ouverture, revidirt von Franz Wüllner. Partitur 1 M. 50 Pf. Stimmen 3 M.

Sinfonien, revidirt von Franz Wüllner.
- Nr. 1. in Hdur. Partitur. 8⁰. 2 M. 50 Pf., Stimmen 4 M. 50 Pf.
- Nr. 2. in Gdur. (Oxford-Sinfonie.) Partitur. 8⁰. 4 M., Stimmen 9 M.
- Nr. 3. in Cdur. Partitur. 8⁰. 4 M., Stimmen 8 M.
- Nr. 4. in Esdur. Partitur 4 M., Stimmen 7 M. 50 Pf.

Für Pianoforte.

Duette für Pianoforte und Violine.

Rondo in Adur. Bearbeitet von Robert Schaab. 2 M.

Zu vier Händen.

Quintett für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell. Op. 88. Bearbeitet von Franz Wüllner. 4 M. 50 Pf.

Concert in D für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Bearbeitet von Franz Wüllner. 4 M. 50 Pf.

Ouverture. Bearbeitet von Bernhard Scholz. 1 M. 50 Pf.

Sinfonien. Bearbeitet von Franz Wüllner. Nr. 1. in Fmoll. 3 M. — Nr. 2. in B. 4 M. — Nr. 3. in H. 3 M. 50 Pf. — Nr. 4. in Cmoll. 3 M. 50 Pf. — Nr. 5. in Es. 4 M. — Nr. 6. in A. 3 M.

Dieselben complet in einem Bande netto 12 M.

Sonaten für Pianoforte und Violine. Bearbeitet von Carl Geissler. Nr 1. in C. 3 M. — Nr. 2. in Esmoll. 2 M. 50 Pf. — Nr. 3. in G. 2 M. 50 Pf.

Zu zwei Händen.

Adagio und Scherzo aus den Quartetten für Streichinstrumente. (Op. 54. Nr. 1 und Op. 33 Nr. 2) übertragen von Charles Delioux. 1 M. 80 Pf.

Variationen über die österreichische Nationalhymne aus dem Streichquartette Op. 76. Nr. 3 übertragen von Charles Delioux. 1 M. 50 Pf.

Sechsunddreissig Lieder und Gesänge in leichtem Style, bearbeitet von Carl Geissler. Heft 1. Die Landlust. Bescheiden Glück. An Thyrsis. Trennung und Sehnsucht. Vergiss mein nicht. Schäferlied. 2 M. — Heft 2. Todesbetrachtung. Gebet. Die Treue. Leichter Trost. Sympathie. Ja und aber. 2 M. — Heft 3. Frommer Sinn. Lob der Faulheit. Sehr gewöhnliche Geschichte. Kriegslied. Wider den Uebermuth. Oesterreichisches Volkslied. 2 M.

Rondo in Adur. 1 M. 30 Pf.

Für Orgel.

Zwei Chöre aus dem Oratorium »Die Schöpfung« übertragen von Louis Papier. 2 M.

Für Gesang.

Non nobis Domine. Offertorium für vierstimmigen Chor mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte. Partitur 1 M. 50 Pf. Chorstimmen (S. A. T. B.) à 15 Pf.

Salve Regina für Chor und Solostimmen mit Begleitung von Streichorchester und Orgel oder Hoboen und Fagotten. Partitur 4 M. Orchesterstimmen 4 M. 50 Pf. Clavierauszug 4 M. Singstimmen (S. A. T. B.) à 50 Pf.

[128] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Knorr, Julius, Methodischer Leitfaden

für Klavierlehrer. **Siebente verbesserte Auflage.** 8. M. 1. 20.

Lobe, J. C., Lehrbuch der musikalischen

Komposition. Erster Band. Vierte Auflage. Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken. gr. 8. M. 10.

Marx, A. B., Musikal. Kompositionslehre,

praktisch-theoretisch. Erster Theil. Achte, unveränderte Auflage. gr. 8. M. 12.

Richter, E. F., Prakt. Studien zur Theorie

der Musik. II. Band. Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts. Praktische Anleitung zu dem Studium desselben, zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet. Zweite Auflage. gr. 8. n. M. 3.

[129] Neuer Verlag von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur.

Vier Märsche

für

Pianoforte zu vier Händen

componirt von

Rud. Barth.

Zweite Folge.

Op. 4.

Zwei Hefte à 2 M. 50 Pf.

Von demselben Componisten erschienen früher:

Op. 3. **Vier Märsche** für Pianoforte zu vier Händen. Pr. 3 M.

GIESSHÜBLER

[130] **bei Carlsbad,**

Reinster alkalischer Sauerbrunn,

wird bei

Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,

ferner mit

Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch, endlich als das brillanteste

Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.

Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer

Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. Juni 1875. **Nr. 25.** X. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. J. Rieter-Biedermann.

Händel's Messias.

Eine Prüfung der Originalhandschrift und anderer gleichzeitiger Manuscripte

von

W. G. Cusins.

Vorbemerkung des Uebersetzers. Der nachfolgende Aufsatz erschien zuerst in der Londoner musikalischen Monatsschrift »The Monthly Musical Record« und sodann als Broschüre unter dem Titel: *»Handel's Messiah:* An Examination of the Original and of some Contemporary MSS. by *W. G. Cusins*, Master of the Music to the Queen. London: Augener & Co. 1874.« (43 Seiten in 8⁰.) Bei seiner Bedeutung für die musikalische Praxis glaube ich unsern Dirigenten einen Gefallen zu erzeigen, wenn ich ihnen denselben unverkürzt mittheile. Es dürfte unnöthig sein, die in demselben ausgesprochenen Ansichten und Vorschläge mit zustimmenden oder widerlegenden Anmerkungen zu begleiten; denn der Zweck gegenwärtiger Uebersetzung ist zunächst nur der, eine sehr beachtenswerthe Stimme aus dem bisher gelobten Lande Händel'scher Musik zu Gehör zu bringen. *Chr.*

So mancher ist heutzutage bestrebt, den Werken lebender englischer oder fremder Componisten — einer Race, die von ihren Zeitgenossen oft schlecht behandelt wird — Gehör zu verschaffen, dass andere Leute wieder fürchten, die Lieblingscompositionen, welche so lange Zeit ihren warmen Beifall hatten, möchten an die Seite geworfen werden zu Gunsten einer Musik, die sie für sonderbar und unmelodisch halten, dabei vergessend, wie es scheint, dass das, was in unseren Tagen als classisch angesehen wird, eben dasjenige ist, was frühere Generationen zu ihrer Zeit als dasjenige behandelten, was vermieden werden müsse. Befürchtungen dieser Art sind indess grundlos, und Compositionen von wirklichem Gehalt werden ihren Grund behaupten trotz des aufstrebenden Ganges der Musik — jetzt vielleicht die fortschrittlichste aller Künste. Sicherlich, keinerlei Werke werden fortfahren, die Aufmerksamkeit der Welt mehr in Anspruch zu nehmen, als die von Händel. Sie werden jetzt mehr studirt als je zuvor. Die monumentale Ausgabe seiner Schöpfungen, welche jetzt durch die deutsche Händel-Gesellschaft bewerkstelligt wird, thut viel, um seinen unendlichen Werth auf dem Festlande bekannt zu machen, wo sie bisher nicht so häufig gehört wurden, als ihre Wichtigkeit verdient, weil sie hauptsächlich in englischer Sprache geschrieben sind. Und hier in England, das brauche ich nicht zu sagen, ist er anderthalb Jahrhunderte lang der Liebling des Publikums gewesen — nicht ohne die natürliche Entwicklung der Musik unter uns zu hemmen, was man schon häufig hervorgehoben hat.*)

Der Messias, the Sacred Oratorio, wenn nicht das vollkommenste von Händel's Werken, wird doch immer dasjenige sein, welchem ein protestantisches Volk seines Gegenstandes wegen anhängen wird.

Die Puritaner hatten die Kunst aus unseren Kirchen hinaus getrieben, um sie durch weisse Tünche und durch [die Psalmenreime von] Tate und Brady zu ersetzen. Händel gab uns glücklicherweise das Oratorium als eine Ausgleichung; denn er ist der Vater des Oratoriums in England und zwar eines solchen Oratoriums, wie es niemals zuvor gekannt war. Es ist wahr, dass einige hundert [120] Jahre vor seiner Zeit Emilio del Cavaliere das erste Werk dieser Art in Rom hervorbrachte; nach ihm kamen Colonna, Carissimi, Stradella und Andere, welche Oratorien über alle mögliche Gegenstände schrieben, einige davon sogar mit Tänzen untermischt.**) Aber alle diese waren verhältnissmässig kurze Werke, in zwei Theilen mit einer Predigt in der Mitte. Es war Händel, welcher das Oratorium gründete in seiner gegenwärtigen dramatischen Ausdehnung und Grösse der Chorwirkung.

Und diese geistlichen Epen, die grossartigste Form der musikalischen Composition, sind, ich sage es mit Stolz, das besondere Eigenthum Englands. Denn Händel schrieb sie in unserm Lande und für unsere Landsleute, und auf seine Werke kann ich mich getrost berufen in der Abwehr jenes einfältigen Vorurtheils, dass die Sprache von Milton und Dryden, und vor allem die der englischen Bibel, unmelodisch und hart zu singen sei.

Bei dem Messias giebt es zwei bemerkenswerthe Punkte.

---

*) Es kann nicht ernsthaft genug betont werden, dass diese exclusive Verehrung gewisser Männer, für so gross sie auch von Allen gehalten werden, wie u. a. Händel, Mozart und Mendelssohn, von den niederdrückendsten Folgen begleitet ist.

**) Siehe Burney's Geschichte Band IV. Eine neue Ausgabe dieses bedeutenden Werkes ist sehr nöthig.

Digitized by Google

Diese sind die Zeitdauer, in welcher Händel die Partitur niederschrieb, und die dünne Instrumentation das ganze Werk hindurch. Den ersteren anlangend, so ist es bekannt, dass der Messias zwischen dem 22. August und 14. September 1741 geschrieben wurde, und deshalb schliessen die meisten Leute, dass vier und zwanzig Tage die ganze Zeit waren, welche Händel gebrauchte, um sechs und funfzig Musikstücke zu componiren, von denen die meisten lang und kunstvoll gearbeitet sind. Es ist allerdings nicht zu bezweifeln, dass Händel die Kraft besass, mit wundervoller Schnelligkeit zu arbeiten, und hinsichtlich dieses Punktes kann man sich auf das Zeugniss von Rossi beziehen, welcher das italienische Libretto des Rinaldo 1711 zu Stande brachte. »Herr Händel (sagt er), der Orpheus unserer Zeit, welcher es (Rinaldo) in Musik setzte, liess mir dabei kaum die Zeit, es niederzuschreiben, und zu meinem grössten Erstaunen sah ich eine ganze Oper in der vollkommensten Weise verfertigt in nicht mehr als vierzehn Tagen.«

Wenn Händel blos 24 Tage nahm, um den Messias zu componiren, so ist das erst das halbe Wunder, denn Samson, ein weit mehr ausgearbeitetes Werk, wurde nach dem Messias begonnen und am 29. October desselben Jahres beendet. In der That, fast alle Händel'schen Werke wurden in derselben schnellen Art zu Papier gebracht. Zwei italienische Opern, Faramondo und Serse, wurden niedergeschrieben zwischen dem 15. November 1737 und dem 14. Februar 1738.

Doch Dr. Burney, welcher von Händel nach persönlicher Erinnerung spricht, sagt von ihm *): »Er führte eine so arbeitsame und sitzende Lebensweise, dass ihm selten erlaubt war, sich unter die Gesellschaft zu mischen oder an öffentlichen Lustbarkeiten theilzunehmen«. Nun, wenn Händel ein solches Leben führte, was that er denn in den vergleichungsweise langen Zwischenräumen zwischen seinen verschiedenen Compositionen? Ich glaube, er componirte entweder *da mente*, oder machte Skizzen, welche er zerriss, denn sehr wenige davon sind erhalten. Wenigstens ersehen wir aus seinem Briefwechsel mit Jennens, dass er denselben am 9. Juni 1744 bat um den ersten Act des Belsazar, welchen er doch, dem Autograph im Buckingham-Palast zufolge, erst am 23. August begann; am 13. September schreibt er wieder, »er beschäftigt mich noch warm«. Weil das letzte Blatt der Handschrift verloren gegangen ist, wissen wir nicht, wann das Werk beendigt wurde. Mendelssohn ebenfalls, welcher ein fruchtbarer und gelegentlich ein schnellschreibender Componist war — wie die Ruy Blas-Ouvertüre beweist —, glaubte sicherlich nicht, dass Händel so componirte wie er schrieb, denn in seiner Vorrede zu seiner Ausgabe von Israel in Aegypten spricht er sorgfältig von der »grossen Hast, mit welcher Händel seine Werke niederzuschreiben pflegte«. Es mag auch passend sein, hier eines Briefes zu gedenken, welchen Mozart ungefähr ein Jahr vor seinem Tode von Leipzig aus an einen gewissen Baron schrieb, welcher ihn um ein Werk aus seiner leichten Feder gebeten hatte, worin er demselben bemerklich macht, dass, obwohl angenommen werde, er schreibe mit solcher Leichtigkeit, doch Niemand die Composition ernsthafter studirt habe, als er.

Grosse Werke erfordern grosse Mühe, und Händel, glaube ich, nahm sich mehr Zeit zum Nachdenken, als man gewöhnlich annimmt.

Anlangend die Instrumentation des Messias, so ist es stets eine Thatsache gewesen, die meine Verwunderung erregte, warum Händel die Partitur so mager hielt. Es ist anscheinend kein Grund dafür vorhanden. Sicherlich gab es eine grosse Zahl guter Spieler in seinen Tagen, wenn Kräfte gefunden werden konnten, welche die Trompetensätze von Bach und Händel zu bewältigen vermochten, die Hörner in »Seht, er kommt im Siegesglanz«, die Violin-Ciaconna von Bach u. dgl. Andererseits sind Saul und Israel (beide 1738 geschrieben) voll von schönen Effecten für Holz- und Metallinstrumente; beide haben sehr schöne und volle Posaunenstimmen (die unglücklicherweise gewöhnlich nicht benutzt werden), und Samson, welcher, wie schon bemerkt ist, unmittelbar nach dem Messias componirt wurde, ist für achtstimmigen Chor und vollstes Orchester gesetzt (die Posaunen sind wahrscheinlich verloren gegangen), selbst mit zwei verschiedenen Violastimmen; blos Clarinetten fehlen.

Ich habe gedacht, der Messias sei vielleicht speciell für Dublin geschrieben, wo Händel schwerlich hoffen konnte, ein zahlreiches und genügendes Orchester zu finden; aber dem steht die Thatsache entgegen, dass er blos in einigen nachträglichen Aufführungen gegeben wurde und demselben Werke wie Allegro (welcher einen Flötisten ersten Ranges erfordert), Esther, Saul u. a. nebst Orgel- und Instrumental-Concerten voraufgingen. Das Schweigen der Instrumente ist deshalb ein Räthsel. Kein einziges Holzblasinstrument ist in der ganzen Partitur jemals genannt (der Chor »*Their sound is gone out*« hat zwei Oboen, aber dieses Stück ist später geschrieben), und mit Ausnahme der Trompeten in drei Nummern, sowie des Obligatos in »*The trumpet shall sound*« und der Pauke in zwei Stücken ist es so instrumentirt, als ob es eine blosse Salon-Cantate (*drawingroom cantata*) wäre.

Es würde aber leicht sein, in den Opern und früheren Oratorien von Händel eine Fülle von Instrumentation anzugeben, manches davon ganz nach modernem Zuschnitt. Ich habe von Saul und Israel gesprochen; der Effect ausgehaltener Töne von Oboen und Fagotten in dem Chore »*But as for his people*« ist modern und schön. Rinaldo hat in dem gefeierten Vogelgesang ein Piccolo, zwei Flöten und eine Violetta *), sowie vier Trompeten in der Battaglia. La Resurrezione, ein Oratorium in zwei Theilen nach altitalienischem Modell, 1708 in Rom geschrieben, macht förmlich Parade mit Instrumenten: 4 Violinen, Viola, 2 Flöten, 2 Oboen, Fagotte, Viola da Gamba, Oboe sordo, 2 Trompeten und Bässe. Bach gebraucht in seiner Kirchen-Cantate Nr. 63 vier Trompeten, in Nr. 64 ein Cornetto und drei Posaunen. Mannigfaltigkeit der Instrumentation bei der Begleitung des Gesanges ist keineswegs eine moderne Erfindung, wie viel auch in der Behandlung geändert sein möge, denn Monteverde gebraucht in seinem Orfeo, Favola in Musica, folgende seltsame Instrumente:

Duoi Gravicembani,	Tre Bassi da Gamba,
Duoi Contrabassi de Viola,	Quattro Tromboni,
Dieci Viole da Brazzo,	Un Regale,
Un Arpa Doppia,	Duoi Cornetti,
Duoi Violini piccoli alla Francese,	Un Flautino alla vigesima seconda,
Duoi Chitaroni,	Un Clarino con tre trombe sordine.
Duoi Organi di Legno,	

Hieraus ist also die Kleinheit in der Anlage der Partitur nicht zu erklären; dieses Oratorium, welches einige der granitartigsten Chöre enthält, die selbst Händel schrieb, und die bestimmt sind seinen Ruhm bis in die fernsten Zeiten zu tragen, ist also in der denkbar simpelsten Form der Instrumentation gehalten. Vier Singstimmen, meistens durch die Streicher verdoppelt, von der Orgel unterstützt, und in zwei oder drei Sätzen von Trompeten und Pauken begleitet: das ist das Grundwerk des Messias. Es steht in dieser Hinsicht allein im Bereiche der Musik. Aber obgleich die Partitur aus so wenigen Linien oder Stimmen bestand, wünschte ihr Componist doch sie durch jedes

*) In seinem Buche von der Gedächtnissfeier Händel's im Jahre 1784.

*) Addison in seinem Spectator vom 6. März 1711 macht es lächerlich, dass man während des Vortrags dieser Arie auf der Bühne lebendige Sperlinge fliegen liess.

Digitized by Google

mögliche Instrument zu vervielfältigen. Burney erzählt in seiner Beschreibung der Gedächtnissfeier von 1784: »Händel trachtete stets nach Massen in seinen Partituren und in seinem Orchester; und nichts vermag seine grossartigen Conceptionen auszudrücken, als eine machtvolle Besetzung. Die Mehrzahl seiner Productionen in den Händen weniger Ausführenden ist gleich der Keule des Herkules oder des Bogens des Ulysses in den Händen eines Zwerges«.

Es wird nützlich sein, hier von der Zusammensetzung und dem Gleichgewicht des Orchesters in Händel's Zeit, bis herab zu dem der Gegenwart, zu sprechen.

Er wurde von seinen Feinden beschuldigt, den Lärm zu lieben; soviel wenigstens wird berichtet, dass »Händel's Opernorchester ungewöhnlich mächtig war«*). Wir haben gesehen, dass er vier Hörner verwandte, mitunter vier Trompeten mit Posaunen, und die Holzbläser wahrscheinlich verdoppelt, möglicherweise verdreifacht, denn zahlreiche Oboisten und Fagottisten waren damals in allen Orchestern zu finden.**) Dies war in den glücklichen Tagen der Oper The Royal Academy. Späterhin in den Oratorien-Concerten in Covent Garden, welche zuletzt auch finanziell ergiebig waren, hatte er höchst wahrscheinlich ein sehr grosses Orchester, aber ich habe nirgends eine Liste der Mitglieder desselben gefunden. Glücklicherweise bewahrt man jetzt in dem Findlings-Hospital eine Rechnung in der Handschrift von Schmidt (Händel's Schatzmeister und Amanuensis)***) über die Kosten der letzten Aufführung, in welcher Händel zu erscheinen angezeigt wurde — allerdings einer Aufführung in beschränktem Maassstabe, doch vortrefflich geeignet, um das Verhältniss von Saiten- und Blasinstrumenten zu veranschaulichen, wie er es wünschte.

Der grosse Mann starb am Tage vor der angesetzten Aufführung, aber die Aufführung fand später dennoch statt. Es ist in verschiedener Hinsicht ein interessantes Schriftstück. Durch die Zuvorkommenheit der Vorsteher des Hospitals ist mir gestattet es hier mitzutheilen.

Ein Verzeichniss der Mitwirkenden in dem Oratorium, genannt Messias, im Findling-Hospital am 3. Mai 1759.

	HH.	£	s.	d.
Violinen.	Brown ...	£ 1	1	0
	Collet ...		15	
	Freeke ...		15	
	Frowd ...		15	
	Baumgarten		10	
	Wood ...		10	
	Wood jun. ...		10	
	Abbington ...		10	
	Crossman ...		10	
	Jackson ...		10	
	Malchiar ...		10	
	Richards ...		10	
Tenners. [Tenorgeigen.]	Rash		8	
	Warner ...		8	
	Stockton ...		8	
Hautbois.	Eyford ...		10	6
	Teede ...		10	6
	Vincent ...		10	
	Weichsel ...		8	
Bassons.	Miller ...		10	6
	Baumgarden		10	6
	Goodman ...		8	0
	Owen ...		8	0
		£ 12	6	

	HH.	£	s.	d.
Violoncelli & Contra Bassi.	Gillier	£	10	6
	Haron		10	6
	Hebden ...		10	6
	Dietrich ...		15	
	Sworms ...		10	
Trompeten, Hörner, & Pauken.	Adcock ...		10	6
	Willis		10	6
	Trova		10	6
	Miller		10	6
	Vincent ...		10	6
		5	9	0
	dazu	12	6	0
		£ 17	15	0

Sänger.

		£	s.	d.
	Sigra. Frasi	£ 6	6	
	Sigr. Ricciarelli ...	5	5	
	Frau Scott	3	3	
	Hr. Beard	,,	,,	
	Hr. Champness ...	1	11	6
	6 Knaben	1	11	6
Chorsänger.	Baildon	1	1	
	Barrow	1	1	
	Champness ...		10	6
	Baildon jun. ...		10	6
	Ladd		10	6
	Cox		10	6
	Munck		10	6
	Wass	1	1	0
	Walz		10	6
	Kurz		10	6
	Courtney ...		10	6
	Reinhold ...		10	6
		£ 28	17	6

J. C. Smith, Organist }
Howard. }

Diener.

	£	s.	d.
Evens	£	10	6
Condell		10	6
Mason		10	6
Green		10	6
~~Thomas, Hrn. Händel's Diener~~		10	6
John Duburgh ...	1	1	0
Die Musikdiener ...	1	11	6
	£ 5	5	
Sänger	28	17	6
Orchester	17	15	
Summa	£ 51	17	6
Thos., Hrn. Händel's Diener, fehlt ...		10	6
	£ 51	7	
Hr. Smith	5	5	
	£ 56	12	

Mai 10, 1759. Erhalten von Hrn. Lancelot Wilckinson die Summa von sechzig Pfund zwölf Schilling als vollen Betrag obiger Rechnung,

(gez.) Christopher Smith.

Das Fehlen des Händel'schen Dieners Thomas ist rührend.

Die Aufführung fand in der Kapelle statt, welche vor dem Anbau der neuen Gallerien ungefähr tausend Menschen fasste (»ohne Schwerter und Reifröcke«), und wie man sieht, waren dort zwölf Violinen neben vier Oboen und vier Fagotten; die »Tenners« [Tenorgeigen, Violen] waren besonders schwach.

Im Jahre 1784, welches man damals für sein hundertjähriges Geburtsjahr hielt, wurde unter den Auspicien von Georg III., welcher eine grosse Liebe zu Händel's Werken hatte, ein Gedenkfest für Händel gegeben, ausführlich beschrieben von Dr. Burney, in dessen Buche die Stärke des Chors und Orchesters bei jener Gelegenheit angegeben ist. Dieselbe war wie folgt:

Instrumente.

Erste Violinen .	48
Zweite – .	47
Violen . . .	26
Violoncelli . .	21
Contrabässe . .	15
Flöten . . .	6
Oboen . . .	26
Fagotte . . .	26
Contrafagott .	1
Hörner . . .	12
Trompeten . .	12
Posaunen . .	6
Pauken . . .	3 Paar
Grosse Pauke .	1 –

Stimmen.

Soprane . . .	60 (von welchen 47 Knaben waren)
Alte	48 (sämmtlich Männer)
Tenore . . .	83
Bässe . . .	84

Die Solisten sind hierbei mitgezählt.

Orchester . .	250
Sänger . . .	275
	525

Was würden wir jetzt dazu sagen, in einer solchen Masse 26 Oboen und 26 Fagotte zu verwenden.

Nach dieser Gedächtnissfeier wurden alljährlich in der Westminster-Abtei Aufführungen veranstaltet eine ganze Reihe

*) S. Schoelcher's Life, chap. V.

**) Seine eignen späteren Opernunternehmungen gingen vielleicht mit etwas weniger Glanz von statten.

[***) Der Herr Verfasser schreibt hier die Thätigkeit von zwei Personen einer einzigen zu. Händel's Schatzmeister war sein Jugendfreund Joh. Christ. Schmidt, sein Amanuensis während seiner Blindheit war der Sohn desselben, welcher ebenfalls Johann Christoph hiess. Letzterer wird in der folgenden Rechnung als gratis mitwirkender Organist aufgeführt. *Chr.*]

Digitized by Google

von Jahren hindurch, und im Jahre 1791 finde ich dabei folgende noch merkwürdigere Zusammenstellung:

140 Violinen
43 Violen
18 Violoncelli
21 Contrabässe
40 Oboen und Flöten
42 Fagotte
12 Hörner
22 Trompeten
9 Posaunen
1 Serpent
2 Paar Pauken
Und ein Chor von ungefähr 500 Stimmen.

Die Zahl der Blasinstrumente muss hier jedem auffallen, da sie zu dem Uebrigen in gar keinem Verhältniss steht, und die Wirkung davon muss eine äusserst scharf klingende Tonmasse gewesen sein — wenigstens würden moderne Ohren es so gefunden haben.

Ich denke ich kann beweisen, dass wir heutzutage den entgegengesetzten Irrthum begehen, indem wir in unseren Orchestern zu wenig Holzbläser verwenden. Dies ist nach und nach so über uns gekommen, denn als Mozart's Instrumentation zum Messias unter Sir George Smart's Direction am 13. Januar 1813 in Covent Garden zuerst in diesem Lande gebraucht wurde, war folgende Besetzung: 14 erste, 14 zweite Violinen, 8 Violen, 6 Violoncelle, 6 Bässe, 4 Oboen, 4 Clarinetten, 4 Hörner und 4 Fagotte, bei einem Chor von 60 bis 70 Stimmen; und 30 oder 40 Jahre später waren noch 4 Oboen im Orchester der Ancient Concerts zu finden. Das richtige Verhältniss ist in unseren jetzigen Orchestern verloren gegangen, wo ein einzelner Holzbläser gegen eine ganze Armee von Streichern steht, wie man jetzt liebt sie zusammen zu ziehen. Der Kostenpunkt bei Verdopplung der Bläser ist bald beseitigt, wenn man in einem Orchester von einigen achtzig Spielern lieber acht Streicher fortlässt und dafür noch acht Bläser hinzuzieht.*)

Bach und Händel mit einfacher Besetzung der Holzbläser aufzuführen, ist sicherlich ein grosses Unrecht. Ich will die Leser nur erinnern, an die Schwäche der Oboen in dem Hagelchor in Israel zu denken, an die Sinfonia zu dem dritten Theil von Salomon, und an die Flöten in dem ersten Chor von Bach's Weihnachtsoratorium, welche mit drei Trompeten, Pauken u. s. w. alterniren. Dazu muss nicht vergessen werden, dass die jetzt gebrauchte französische Oboe (»avec sa petite voix aigre-douce«, wie Berlioz sagt) mit einem Rohr geblasen wird, welches nur etwa halb die Grösse der alten englischen und deutschen Instrumente besitzt und in Folge dessen auch viel schwächer im Ton ist. Manche moderne Componisten suchen Effecte im Blech und ignoriren mitunter das, was ich für die besonderen Vorzüge der Holzblasinstrumente halte. Man nehme nur irgend eine moderne Partitur zur Hand und man wird finden, dass blos acht Holz- gegen zehn Blech-Instrumente stehen; die Folge hiervon ist, dass die Holzbläser in einem gewöhnlichen Forte vollkommen zerschmettert werden. Jeder Leiter eines Orchesters von 30 bis 35 Spielern wird sich köstlicher Effecte von Holzbläsern erinnern, welche in grossen Orchestern durch die Massen der Streicher und die grössere Macht des Blechs völlig bedeckt werden.

Beethoven wünschte für seine Symphonien blos sechzig Spieler, und sein Holz steht zu seinem Blech gewöhnlich wie zwei zu eins.

*) In dem Orchester bei dem letzten Schumann-Fest in Bonn waren die Holzbläser verdoppelt, wodurch die Tonmasse viel milder klang; es bestand aus 420 Mitwirkenden, also die Verdoppelung war vollkommen erforderlich. In Birmingham hat man mehrfach besetzte Holzbläser, aber hier ist das Orchester noch viel stärker.

Wagner hat das angegebene Missverhältniss unzweifelhaft zu beseitigen gesucht, indem er die Holzbläser dreistimmig verwandte und eine andere Vertheilung der Partitur vornahm. Gleicherweise lässt er in Beethoven's neunter Symphonie (Takt 7, pag. 61 in Schott's Originalausgabe) die starken Streicher nicht *ff*, sondern *mf* spielen, um die Holzbläser vernehmlich zu machen. Wagner weiss recht gut, dass die Stelle dadurch ausserordentlich an Kraft verliert; eine Verdoppelung oder unter Umständen Verdreifachung der Holzbläser würde aber die Nöthigung einer solchen Aenderung beseitigen.*)

Um meine Bemerkungen über das Orchester zu beschliessen, will ich nur noch aufmerksam machen auf die Spieler für Horn, Oboe und Fagott in der Findlingshospital-Aufführung vom Jahre 1759, obgleich diese Instrumente nirgends in der Partitur genannt sind. Es ist leicht zu sehen, dass die beiden letzten entweder die Stimmen oder die Saiten verdoppelten, aber für die Hörner müssen besondere Stimmen geschrieben sein. Diese sind nun vielleicht verloren, und wenn man sie auch fände, so glaube ich doch nicht, dass sie benutzt würden, denn Händel schrieb in der Weise seiner Zeit gewöhnlich zu hoch sowohl für Horn wie für Trompete.**)

*) Unsere Militärmusik ist sehr mangelhaft in Holzbläsern und würde ausserdem noch zu bessern sein durch Corno inglese, Corno di bassetto und Contrafagott. Zu viel wird jetzt dem lärmenden Cornet und ähnlichen Instrumenten geopfert. Der Gebrauch so vieler Saxonen in der französischen Militärmusik nimmt ihr alle Farbe, und als ich den Propheten in Paris hörte, vernahm ich im Orchester der grossen Oper überhaupt keinen Trompetenton.

**) Eine Geschichte der Instrumentation thut wirklich sehr noth; höchst bedeutende Materialien sind bereits dazu vorhanden.

(Fortsetzung folgt.)

Die Breslauer Singakademie und die Feier ihres 50jährigen Bestandes.

Anfangs Mai feierte diese Akademie, eine der ältesten und auch an Bedeutung ersten in Deutschland, das Fest ihres 50jährigen Daseins. Dieselbe ist, wie man weiss, von dem verdienstvollen Johann Theodor Mosewius gegründet, welcher auch bis zu seinem am 15. September 1858 erfolgten Tode ihr Leiter war. Sein Name ist mit dieser Akademie verbunden, wie der von Zelter mit der Berliner, der von Schelble mit dem Cäcilienverein in Frankfurt a. M. Der jetzige Leiter der Anstalt hat zu dem Feste eine Schrift ausgegeben: »Die Breslauer Singakademie. Ihre Stiftung, weitere Entwicklung und Thätigkeit in den ersten 50 Jahren ihres Bestehens dargestellt von Julius Schaeffer (Breslau, 1875. 62 Seiten in 8°.)«, welche auch über Mosewius dankenswerthe Mittheilungen enthält. Dieser gründete die Akademie im Mai 1825, nachdem er eine sehr erfolgreiche Bühnenthätigkeit aufgegeben hatte. Mit 26 Mitgliedern begannen die Uebungen in seiner Behausung, wo er schon am 29. November vor einem geladenen Zuhörerkreise Händel's »Samson« aufführte, während das erste öffentliche Auftreten in das folgende Jahr fällt. 1826 wurde auch schon die, eine Vorschulung jüngerer weiblicher Kräfte bezweckende Elementar-Gesangsklasse gestiftet, welche noch heute besteht und im verflossenen Winter gegen 40 Mitglieder zählte. 1827 schritt man zur Bildung einer Vorsteherschaft und entwarf Statuten, worin als der seither festgehaltene Zweck des Vereines verzeichnet steht: Erhaltung und Belebung echten Kunstsinnes durch praktische Uebung der kirchlichen oder heiligen und der damit verwandten ernsten Vocalmusik. Nachdem

Digitized by Google

sich beim erfreulichen Wachsen der Mitgliederzahl verschiedene Localitäten als unzureichend für die Uebungen erwiesen hatten, bewilligte 1835 das Ministerium die Benutzung des Musiksaales der Universität. Schon 1833 war der »musikalische Cirkel« ins Leben gerufen worden, welcher unter demselben Directorium die Pflege des weltlichen Gesanges und die Heranbildung von Solisten für die Akademie sich zur Aufgabe gestellt hatte; es waren ferner die bisherigen Vergünstigungen in Betreff der Benutzung des Musiksaales und der Bibliothek des Instituts für Kirchenmusik auch dem eventuellen Nachfolger des Stifters zugesichert, die neuen, jetzt noch geltenden Statuten obrigkeitlich genehmigt und der Akademie Corporationsrechte verliehen worden, so dass Mosewius bei Gelegenheit der 25jährigen Jubiläumsfeier befriedigt ausrufen konnte: »Meine Mühe ist keine verlorene gewesen«. Leider sollte er die Früchte seiner rührigen Thätigkeit nicht lange verkosten, schon am 15. September 1858 wurde er durch den Tod der Akademie entrissen. Seit Gründung der Vereins war es seine schöne Aufgabe gewesen, die Meisterwerke Händel's und Bach's in das Musikleben Breslaus einzuführen, welches bis dahin von bedeutenderen geistlichen Tonwerken nur alljährlich die »Schöpfung« und den »Tod Jesu« zu hören bekommen hatte. Statutenmässig fanden in der Saison zwei sogenannte grössere Aufführungen mit Orchester statt, während die Weihnachtsfeier und das Stiftungsfest die Oeffentlichkeit ausschlossen. Wer Ausführlicheres über Mosewius' Thätigkeit lesen will, den verweisen wir auf die genannte Festschrift. Hier theilen wir aus Herrn Dr. Schaeffer's Büchlein dasjenige wörtlich mit, was mehr die eigentliche Gegenwart berührt, seinen Bericht über die Directoren der Akademie nach Mosewius und die Schilderung der Verhältnisse dieses Institutes in dem Kunstleben unserer Zeit. Man wird in dieser Erzählung manche Punkte berührt finden, deren Erörterung Jedem am Herzen liegen muss, welcher um das Gedeihen der Musik bemüht ist.

1.

Geschichte der Akademie seit Mosewius' Tode.

»Die musikalische Leitung der Singakademie übernahm, bis ein neuer Director engagirt werden konnte, der einstmalige Schüler von Mosewius, später sein treuer Freund und Berather, sein College am Königl. Institut für Kirchenmusik, der Gymnasiallehrer Dr. Baumgart, während der Director und Professor am Magdaleneum Dr. Schönborn den Vorsitz im Vorstande einnahm. Leider hat sich über dies Interimisticum in den Acten der Singakademie Nichts vorgefunden, ein hervorragendes Ereigniss ist auch schwerlich zu berichten. Nur so viel kann ich angeben, dass am 13. November 1858 das Gedächtniss von Mosewius durch eine Aufführung der Cantate »Gottes Zeit« und des Requiems von Mozart gefeiert und mit dieser Feier auch gleich die für seinen heimgegangenen Schwiegersohn, Pastor Ueberscheer, verbunden wurde. Jedenfalls wurde auch die übliche Weihnachts-Andacht gehalten und im folgenden Frühling fand eine Wiederholung des »Josua« statt. Auch Baumgart weilt nicht mehr unter den Lebenden — am 16. September 1871 haben wir ihm das Requiem gesungen. Seine Verdienste um die Singakademie sind nicht gering, aber seine anspruchslose Bescheidenheit liess dieselben weniger hervortreten. Eine gründliche Kenntniss der Geschichte und der Theorie der Musik vereinigte sich mit der heutzutage immer seltener werdenden Fertigkeit im Generalbassspiel. Sein Accompagnement bei den classischen Werken, sei es auf der Orgel, sei es auf dem Clavier war stets im Geiste der Composition gehalten, und fast zu ängstlich vermied er alles Hervortreten. So war sein erfahrener Rath und seine thätige Unterstützung für den Director der Akademie immer gleich werthvoll, namentlich für mich zu einer Zeit, als es mir darauf ankommen musste, mich möglichst schnell in mir ungewohnte Verhältnisse einzuleben. Die Akademie wird sein Andenken immer in Ehren halten.

Ein neuer Director war endlich in der Person des Herrn Carl Reinecke aus Barmen gewonnen; am 25. Mai 1859 wurde er eingeführt. Doch sollte die Singakademie sich nicht lange seiner Leitung erfreuen; denn schon am 25. Juli 1860 beschloss er seine Wirksamkeit in Breslau, da er in die durch Rietz' Weggang erledigte Kapellmeisterstelle am Gewandhause in Leipzig berufen war. Die Oratorien Samson (2mal) und Paulus wurden von ihm wiederholt, ebenso das Credo der Hmoll-Messe; zur erstmaligen Aufführung gelangten seitens der Singakademie: sein Oratorium Belsazar und Geistliches Abendlied »Es ist so still geworden«, Beethoven's Cdur-Messe und 9. Symphonie, die letztere bei Gelegenheit der Säcular-Feier Schiller's, welche die Akademie am 9. November 1859 in der Aula veranstaltete (Braniss hielt die Festrede). Reinecke's ausgezeichnete Künstlerschaft und seine liebenswürdige Persönlichkeit hatten ihm schnell die Herzen der Akademie-Mitglieder gewonnen — mit allgemeinem Bedauern sah man ihn so bald wieder von Breslau scheiden.

Als ich am 10. October 1860 (nachdem ich eine angenehme Stellung am Grossherzoglichen Hofe zu Schwerin in Mecklenburg aufgegeben, um die einen reicheren Wirkungskreis verheissende an der hiesigen Singakademie anzunehmen) in mein Amt durch den Director Schönborn eingeführt wurde, und dieser, mich warm den Mitgliedern empfehlend, zugleich auf die hohe Aufgabe hinwies, die mir gestellt war, da pochte mir wohl das Herz vor Bangigkeit, wenn ich bedachte, wie schwer es mir fallen musste, nach so rühmlichen Vorgängern allen Anforderungen gerecht zu werden. Blicke ich heute zurück auf den Zeitraum von nahezu 15 Jahren, in welchem es mir vergönnt war, die Akademie zu leiten, so muss ich dankbar bekennen, dass das Vertrauen und das liebenswürdige Entgegenkommen der Mitglieder sowohl, wie der Einwohner dieser Stadt mir mein Geschäft leicht und angenehm gemacht hat.

Ich fahre nun fort, von den äussern Schicksalen und inneren Erlebnissen der Akademie zu berichten.

Die Mitgliederzahl der Singakademie ist in stetem Wachsen begriffen gewesen. Beim 25jährigen Jubiläum betrug sie nach Mosewius' Angabe 188, das Mitglieder-Verzeichniss von 1860 weist schon 241 auf, und heute haben wir ca. 350 Mitglieder. Rechnen wir ca. 40 Schülerinnen der Elementarklasse und ca. 30 Seminaristen hinzu, so ist die Summe aller Mitglieder ca. 420. — Im Jahre 1850 hatte das Aufnahme-Journal 690 Nummern, 986 im Jahre 1860 und heute 1700; das ergiebt für die ersten 25 Jahre eine durchschnittliche Aufnahme von jährlich 27, für die nächsten 10 Jahre von jährlich 30, und für die letzten 15 Jahre von jährlich ca. 46 Mitgliedern. Einerseits stehen diese Zahlen wohl im Verhältniss zu der wachsenden Bevölkerung der Stadt; erwägt man aber andererseits, dass in den letzten Decennien mehrere andere Gesang-Vereine und Gesang-Institute gegründet wurden, deren Verfassungen alle Garantie für einen festen Bestand bieten, so darf man mit Recht behaupten, dass der Eifer für die Pflege des Kunstgesanges im steten Zunehmen begriffen ist.

Schon in den ersten Uebungen, die ich leitete, machte ich die Erfahrung, dass das Stimmenverhältniss der Akademie ein ungünstiges war. Der Sopran that sich durch Fülle und glänzenden Stimmklang hervor — es war gewiss das schönste Lob, wenn man sagte, dass die vielen einzelnen Stimmen wie eine einzige sich hören liessen. Nächstdem war der Bass in genügender Anzahl und Kraft vorhanden. Der Tenor trat, wie zumeist in den Gesangvereinen, so auch hier gegen jene beiden Stimmen merklich zurück; besonders auffallend

Digitized by Google

aber war mir die numerische Schwäche der Altstimme (wenn auch ihre Qualität der Sopranstimme Nichts nachgab), am auffallendsten aber, dass hier ein gewisses Vorurtheil bei den Damen eine Abneigung, Alt zu singen, geschaffen hatte. Allerdings ist der Chor-Alt nicht allein die schwierigste, sondern auch die undankbarste Stimme. Zwischen zwei hohen Stimmen gelagen, muss er eine ausserordentliche Sicherheit besitzen, sich zu behaupten, ohne dafür Gelegenheit zu finden, gleich jenen sich hervorzuthun, und ohne den Vortheil des Basses zu haben, der das Fundament des ganzen Chores bildet. Es ist also nicht zu verwundern, wenn ich der Altstimme eine ganz besondere Sorgfalt gewidmet habe; nach einigen Jahren war denn auch ein richtiges Verhältniss hergestellt. Nicht in demselben Maasse gelang es, das Missverhältniss in den Männerstimmen zu beseitigen. Schon Mosewius hebt die auffallende Thatsache hervor, dass so wenige der Männer, welche im bürgerlichen Leben eine feste Stellung haben, an den Versammlungen der Singakademie regen Antheil nehmen, ihre Anzahl stehe in gar keinem Verhältniss zu der grossen Anzahl gebildeter Männer unserer Stadt, von denen sich solche Theilnahme voraussetzen liesse. So ist denn die Akademie auf die Unterstützung jüngerer Kräfte angewiesen, die freilich immer bald wieder ausscheiden müssen und deshalb sich kaum einleben können. Führt aber der spätere Lebensberuf den einen oder anderen wieder nach Breslau, so erinnert er sich wohl der liebgewordenen Anstalt und wird dann dauerndes Mitglied. Es ist hier der Ort dankbar hervorzuheben, dass namentlich in den letzten Jahren die Theilnahme von Seiten der studirenden Jugend eine ausserordentlich eifrige gewesen ist.

Die in den Statuten festgesetzten vier Aufführungen fanden in gewohnter Weise statt; doch war schon unter Mosewius bestimmt worden, die Trauerandachten für die verstorbenen Akademiemitglieder in einer einzigen feststehenden Aufführung jährlich um die Zeit des Todtenfestes zu vereinigen. Nur für bedeutende Persönlichkeiten wurden nach wie vor besondere Trauerfeierlichkeiten veranstaltet. Am 2. Febr. 1861 feierte die Akademie das Gedächtniss Sr. Maj. des Königs Friedrich Wilhelm IV., im Januar 1862 ihres ehemaligen Vorstands-Mitgliedes, der Frau Emilie von Weigel, im April 1869 des Ober-Organisten Freudenberg, welcher seit 1826 Mitglied gewesen war, und im September 1869 des Directors Schönborn, welcher seit 1835 der Vorsteherschaft angehört hatte. Schönborn verband mit classischer Bildung das feinste Kunst-Verständniss. Seine gesellschaftlichen Verbindungen mit den ersten Häusern Breslaus trugen viel dazu bei, der Akademie auch in jenen Kreisen Freunde zu gewinnen. Im Rathe der Vorsteherschaft gab seine Stimme meistens den Ausschlag. Sein Verlust wurde auf das Schmerzlichste empfunden, denn er war unersetzlich und ist es noch. — Die Charfreitags-Andachten wurden auch von mir noch einige Jahre gehalten; sie mussten wegfallen, als mit dem Jahre 1863 nach Schnabel's Tode die Singakademie die Aufführung der »Schöpfung« am Gründonnerstage übernahm. Dieses ewig jugendfrische Werk hat seine alte Anziehungskraft in steigendem Maasse bewährt — oft konnte der grosse Springer'sche Saal nicht alle fassen, welche Einlass begehrten. So sind denn aus den vier statutenmässigen Aufführungen sechs geworden. In den beiden grossen öffentlichen zum Frühjahr und Herbst wurden nach wie vor Oratorien aufgeführt. Die beliebten Händel'schen, die »Jahreszeiten«, »Paulus« und »Elias« blieben an der Tagesordnung. Die inzwischen begonnene Ausgabe der Händel'schen Werke durch die deutsche Händel-Gesellschaft lenkte die Aufmerksamkeit auf manches bedeutende Werk, das bisher nicht zur Aufführung gelangt war. Unter andern interessirte mich ganz besonders »Herakles«, dessen Text nach den »Trachinierinnen« des Sophokles bearbeitet ist. Ich wagte eine Aufführung desselben im Januar 1863 im Springer'schen Saale. Hier ereignete es sich nun, dass, während das unbefangen aufnehmende Publikum an dem Werke Gefallen zu finden schien, die Kritik sich in herber Weise ablehnend verhielt. So misslich es nun auch im Allgemeinen für den Leiter eines Concert-Unternehmens sein mag, gegen eine oppositionelle Kritik mit der Feder selbst aufzutreten, und so richtig auch der Satz ist, dass Schweigen für ihn das Beste, so giebt es doch Fälle, wo er aus seiner Reserve heraustreten und für die Ehre bedeutender Kunstwerke einstehen muss. Ein solcher Fall schien mir hier vorzuliegen, und ich veröffentlichte in der Schlesischen Zeitung einen längeren Artikel zur Abwehr unmotivirter Angriffe und zur Rechtfertigung des »Herakles«. Eine besondere Genugthuung ist es denn auch für mich gewesen, als im verflossenen Winter dieses Werk von der Kgl. Hochschule wiederholt aufgeführt und in den distinguirtesten Kreisen mit ungeheucheltem Beifall aufgenommen wurde*). — Die Matthäus-Passion von Bach wurde 1864 wieder aufgenommen, nachdem sie 17 Jahre geruht hatte; sie ist seitdem im Ganzen sechsmal, stets vor einem sehr zahlreichen Publikum, gegeben worden, und es besteht die Absicht, sie alle 2 Jahre zu wiederholen. — Bach'sche Cantaten wurden in den kleineren Aufführungen häufig gesungen, unter ihnen 7, welche bisher nicht vorgekommen waren. — Bedeutenden Werken der Neuzeit wurde fortgesetzte Berücksichtigung zu Theil; ich verweise auf das Verzeichniss im Anhang und nenne hier nur die grösseren Werke: »Zerstörung Jerusalems« von Hiller, »Lobgesang« von Mendelssohn, Beethoven's »Missa solemnis« (theilweise), »Paradies und Peri« von Rob. Schumann, »Comala« von Gade, »Odysseus« von M. Bruch, Requiem von Kiel, Requiem von B. Scholz und das »Deutsche Requiem« von Brahms. Mehrere der grösseren Aufführungen fanden zu wohlthätigen Zwecken statt (1864 für die Kronprinz-Stiftung, 1866 für die Verwundeten, 1870 für die Victoria-Stiftung, 1868 für die Suppenanstalten, 1869 für das Bachdenkmal zu Eisenach) und warfen namhafte Erträge ab.

In den kleineren Concerten wurde mit besonderer Vorliebe der A-cappella-Gesang gepflegt. Mosewius hatte die Wichtigkeit dieses Kunstzweiges keineswegs verkannt; wenn er ihn dessenungeachtet weniger cultivirte, so geschah dies, weil er es für den eigenthümlich zusammengesetzten Chor der Akademie für ein zu grosses Wagstück hielt, sich mit dem A-cappella-Gesange zu beschäftigen. Er meinte, der grosse Wechsel unter den Sängern der tiefern Stimmen hindere ihre Gesammtheit an der Ausbildung, welche jener auf wogend sich ausbreitenden, sanft sich verschmelzenden Harmonien beruhende Gesang erfordere; man würde nur sich und die Sänger ermüden, wolle man darin ziellose Versuche machen; wenn man auch alles Technische so viel als möglich einheitlich zu erreichen suchte, so sei es doch unmöglich, den jüngeren, ohnehin kaum reifen Stimmen in kurzer Zeit die für jene Gesänge erforderliche Bildung zu geben. Mosewius hatte sich deshalb fast lediglich auf den Choral-Gesang beschränkt und für den besonderen Gebrauch der Singakademie jene Sammlungen angelegt, von denen schon oben die Rede gewesen ist. Im Allgemeinen stimme ich seinen Ausführungen bei — eine Vollendung im A-cappella-Gesang ist nur durch eine ausschliessliche Pflege desselben zu erreichen. Immer aber gehe ich nicht so weit, alle dahin schlagenden Versuche von vornherein als ziellose zu erklären. Der Erfolg hat vielmehr gelehrt, dass die Versuche, welche wir anstellten, keine verwegenen Wagnisse waren — unsere kleineren Concerte, so wie die Vorführung der Palestrina'schen Motette: »Sicut cervus« in dem für die Na-

*) Auch auf dem diesjährigen Niederrheinischen Musikfeste zu Düsseldorf ist der »Herakles« aufgeführt worden.

Digitized by Google

turforscher-Versammlung September 1874 veranstalteten Festconcerte haben bewiesen, dass mit sorgfältigem Studium, mit Geduld und Ausdauer hier wohl etwas zu erreichen ist. Und dann ist der A-cappella-Gesang ein so vortreffliches Bildungsmittel auch für die Werke mit Begleitung, dass schon darum ein fleissiges Studium desselben sich empfiehlt. Endlich ist der Chor in ihm sich selbst genug, die Sänger geniessen das Werk rein und ungestört — ja viele Mitglieder haben mich wiederholt versichert, dass sie im A-cappella-Gesang ein viel reineres Vergnügen empfänden, als in den Werken mit Orchester. Was die Akademie in diesem Kunstzweige geleistet hat, findet sich im Anhang C.

Bis zum Jahre 1868 wurden alle Aufführungen der Akademie in der Universität veranstaltet. Der Musiksaal war, wie oben mitgetheilt wurde, vom Ministerium ein- für allemal bewilligt; für die grossen Aufführungen wurde die Erlaubniss zur Benutzung der Aula Leopoldina jedesmal beim akademischen Senate nachgesucht und auf das Liberalste ertheilt. Der eigenthümliche Baustil dieser Säle harmonirt auf das wunderbarste mit den Werken der beiden Heroen Bach und Händel und der Meister des 17. und 18. Jahrhunderts überhaupt. Ausserdem verstattete das Vorhandensein einer Orgel im Musiksaal, diese Werke rein nach dem Original, ohne Zusatz in den Orchesterinstrumenten aufzuführen. Der Mangel an Heiz- und Beleuchtungsapparaten in der grossen Aula machte sich freilich fühlbar, hielt aber das Publikum durchaus nicht ab, in Pelz und Fusssack gehüllt, bei mattem Kerzenschimmer den ernsten und erhabenen Klängen andachtsvoll zu lauschen. War die Temperatur gar zu rauh, so wurden auch die grösseren Oratorien im Musiksaal aufgeführt, welcher heizbar war und Gasbeleuchtung erhalten hatte. Das aber wurde durch die stets wachsende Mitgliederzahl bald unmöglich. Als daher im Jahre 1861 wegen des Besuches unseres Herrscherpaares im November die Herbstaufführung der Singakademie (Elias) in den December verschoben werden musste, sah ich mich genöthigt, ein anderes passendes Local aufzusuchen. Der grosse Springer'sche Concertsaal in der Gartenstrasse war damals an einzelnen Wochentagen von den sogenannten Ressourcen-Gesellschaften fest gemiethet worden, an den anderen Tagen wurde in ihm Unterhaltungsmusik ausgeführt, zu welcher sich ein wenig gewähltes Publikum einzufinden pflegte. Die Bedenken, welche deshalb gegen die Benutzung dieses Saales zu einer Aufführung der Akademie erhoben wurden, mussten der Nothwendigkeit weichen und erwiesen sich in der Folge auch als ungegründete. Die Akustik stellte sich als eine sehr günstige heraus ebenso für grosse Klangmassen als einzelne Stimmen. Es dauerte denn auch nicht lange, so wählten andere Concertinstitute diesen Saal: die Theaterkapelle und der bald darauf in's Leben getretene Orchester-Verein. Obwohl die Singakademie ihn auch noch einmal im Jahre 1863 benutzte für die Aufführung des »Herakles«, welche wegen besonderer Verhältnisse in den Januar gelegt werden musste, so blieb sie doch noch mehrere Jahre in den liebgewonnenen Räumen der Universität. Endlich aber wurde auch die Aula Leopoldina zu enge, das Podium musste fast bis in die Mitte des Saales vorgerückt werden, sodass in diesem nur 450 Sitzplätze für das Publikum übrig blieben. Die durch die wachsenden Ansprüche der Orchestermusiker sich stetig steigernden Kosten konnten schliesslich selbst bei ausverkauftem Saale nicht mehr gedeckt werden, und so musste denn der Nothwendigkeit nachgegeben und, nachdem ein Versuch mit den »Jahreszeiten« im Liebich'schen Saale die ungünstigere Akustik des letzteren herausgestellt hatte, der Springer'sche Saal vom Jahre 1868 an regelmässig zu den grossen Aufführungen gewählt werden. — Auch bei unseren kleineren Aufführungen im Musiksaal sah ich bald die Unmöglichkeit ein, hinter den gewaltig angewachsenen Chormassen noch ein Orchester aufzustellen. Da hier ein anderes passendes Local zur Zeit nicht vorhanden ist, so wäre die Verlegenheit keine geringe, wenn nicht in der Pflege des A-cappella-Gesangs ein Auskunftsmittel gefunden wäre, der Mitwirkung des Orchesters ganz zu entsagen. Zu bedauern bleibt es immer, wenn Vereine, die sich kräftig entwickeln, räumlich eingeschränkt werden. Die Erfahrungen in anderen Städten, z. B. Frankfurt a. M., zeigen, dass mit Errichtung geeigneter Concerträume eine vorher ungeahnte Entwickelung des Lebens der Institute begonnen hat. Auch unsere Singakademie hat schon mit der Wahl des Springer'schen Saales ein weit zahlreicheres Publikum gewonnen, als Mosewius je in seinen Zukunftsträumen für sich gewünscht hat; wie anders könnte sich noch ihre Wirksamkeit entfalten, wenn ein der Grossstadt Breslau würdiges Concerthaus vorhanden wäre, wo die verschiedenen Institute ein bequemes Unterkommen fänden und das Publikum sich behaglich fühlte! Festlich ausgestattete Räume würden bald die Alltagskleider und Mäntel des Publikums, über die sich Fremde mit Recht verwundern, und mit ihnen eine gewisse Alltagsstimmung verbannen. Möchte sich die Hoffnung auf ein grosses anständiges Concertlocal recht bald erfüllen!

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Wien.** Hiesige Musikpädagogen und -Pädagoginnen haben sich zu einem Verein zusammen gethan, genannt »Verein der Wiener Musiklehrer und -Lehrerinnen«. Nach den Statuten hat der Verein die Aufgabe, die Entwicklung und Verbesserung des Musikunterrichtes, sowie die geistigen und materiellen Interessen der Musiklehrer zu fördern. Zur Erreichung eines solchen Zweckes sollen folgende Mittel dienen: 1. Erörterung aller fachlichen Unterrichtsfragen; 2. Feststellung eines einheitlichen Lehrplanes, einheitlicher Lehrmethoden und Lehrmittel; 3. Fortbildung der Mitglieder durch wissenschaftliche und künstlerische Vorträge; 4. Anlegung einer Fachbibliothek; 5. kritische Besprechung aller musikalischen Kunstleistungen; 6. Aufführung von Novitäten und älterer seltener Musikwerke; 7. unentgeltliche Vermittlung von Beschäftigung für Mitglieder; 8. eventuell Gründung einer Fachzeitung als Vereinsorgan; 9. Anregung der Mitglieder zur Schaffung gediegener Musik-Unterrichtswerke und überhaupt pädagogisch-didaktischer Schriften durch Preisausschreibungen; 10. Gründungs- und Jahresbeiträge der Mitglieder zur Bestreitung der Vereinsauslagen; 11. Gründung eines Pensionsfonds für Mitglieder. Ob diese Mittel sämmtlich dem eigentlichen Zwecke förderlich sind, müssen die Vereinsmitglieder am besten wissen; uns scheint die Gründung einer Zeitung, kritische Besprechung musikalischer Leistungen, Aufführung von alten oder neuen Werken u. dgl. mit der Musikpädagogik sehr wenig zu thun zu haben. Dagegen würde die Gründung eines Pensionsfonds, sowie einer Wittwenanstalt gewiss einem längst und allgemein gefühlten Bedürfnisse abhelfen.

Erklärung.*)

Von mehreren Seiten — wahrscheinlich wegen des gewählten Correspondenzzeichens — befragt, ob ich Verfasser der Mittheilung aus Göttingen in der erst jetzt mir zu Händen gekommenen Nr. 18 der Allgem. Musikal. Zeitung sei, sehe ich mich veranlasst, hiermit zu erklären, dass ich jene Mittheilung weder verfasst habe, noch zu derselben in irgend einer sonstigen Beziehung stehe.

Göttingen, den 18. Mai 1875. Th. Matthei.

*) Durch Zufall verspätet zum Abdruck gelangt. *D. Red.*



ANZEIGER.

[131] **Billige Prachtausgaben.**

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,

durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.

(Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.)

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 2 M. 40 Pf. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.

Alexander's Fest.*
Clavier-Auszug 2 M. 40 Pf. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 4 M. n. Chorstimmen à 1 M. n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 2 M. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 2 M. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.

Herakles.
Clavier-Auszug 4 M. n. Chorstimmen à 1 M. n.

Josua.
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 1 M. n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 1 M. 50 Pf. n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 90 Pf. n.

Salomo.*
Clavier-Auszug 4 M. n. Chorstimmen à 1 M. 20 Pf. n.

Samson.*
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 90 Pf. n.

Saul.*
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Theodora.
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 2 M. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 20 Pf. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese jetzt im Preise zufolge der gesteigerten Herstellungskosten etwas erhöhte, aber dennoch sehr **billige und correcte Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die **einzige** Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, wesshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

[132] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen

von

Stephen Heller.

	M.	Pf.
Op. 92. **Deux Valses** pour le Piano. Nr. 1. in Des. Nr. 2. in Es moll . . . à	2	30
Op. 98. **Improvisata** über die Romanze: »Fluthenreicher Ebro« aus Rob. Schumann's Spanischen Liebesliedern für Pianoforte	3	—
Op. 105. **Drei Lieder ohne Worte** für Pianoforte	2	30
Op. 135. **Zwei Intermezzi** für Pianoforte. Nr. 1. in G moll. Nr. 2. in E dur . . . à	2	50
Prière. Andante pour le Piano	1	80
Prière. Arrangement à 4 mains par Aug. Horn	2	—

[133] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Gott im Ungewitter.

(God in the tempest.)

Für gemischten Chor

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Franz Schubert.

Op. 112.

Instrumentirt von **Franz Wüllner.**

Partitur 4 M. Clavierauszug 2 M. Orchesterstimmen 4 M. Chorstimmen à 25 Pf.

Gott in der Natur.

(God in nature.)

Für weiblichen Chor

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Franz Schubert.

Op. 133.

Instrumentirt und für gemischten Chor bearbeitet von **Franz Wüllner.**

Partitur 4 M. Clavierauszug 2 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 4 M. 50 Pf. Chorstimmen: Sopran I, II. Alt I, II à 25 Pf. Für gemischten Chor: Sopran 50 Pf., Alt, Tenor, Bass à 25 Pf.

☞ *Die Bearbeitung beider Chöre und die englischen Uebersetzungen sind Eigenthum der Verlagshandlung.*

GIESSHÜBLER

[134] **bei Carlsbad,**

Reinster alkalischer Sauerbrunn,

wird bei

Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,

ferner mit

Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch, endlich als das brillanteste

Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.

Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer

Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 30. Juni 1875. **Nr. 26.** X. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Franz von Holstein's dreiactige Oper „Der Erbe von Morley".*)

S. B. Diese Oper (des Autors zweite) erschien vor circa 3 Jahren in Partitur und Clavierauszug, und hat bis jetzt Aufführungen erlebt in Leipzig, Weimar, München und Rotterdam, überall mit entschiedenem Beifall von Seite des Publikums. Referent hatte sich gleich nach dem Erscheinen mit dem Werke vertraut gemacht und würde gern schon damals den Lesern dieser Zeitung Nachricht über dasselbe gegeben haben. Umstände, deren Auseinandersetzung nicht hierher gehört, verhinderten ihn daran. Seitdem hat sich aber kein Anderer die Mühe genommen, eine so reiche Fundgrube musikalischer und dramatischer Schönheiten, wie diese Oper — sagen wir es gleich heraus — es nach des Referenten Ueberzeugung ist, für die Zeitungsleser auszubeuten. Nur hie und da, in den Berichten aus Städten, wo die Oper aufgeführt wurde, hat man mehr oder weniger dürftige, mehr oder weniger zutreffende Bemerkungen gelesen, aus denen aber doch immer deutlicher hervorging, dass die neue Oper werthvoll und von trefflicher Bühnenwirkung ist. Wir glauben daher, wenn auch spät, doch auch heute noch nicht zu spät mit einer ausführlicheren Besprechung kommen zu dürfen**), umsomehr als eine Oper dieser Art nicht geschrieben wird, um ein flüchtiges Interesse zu erregen, sondern mit der bewussten künstlerischen Absicht, etwas auf die Dauer Befriedigendes zu schaffen, etwas was sogar Anspruch erheben darf, allmälig immer besser verstanden zu werden. »Verstanden zu werden? Ist denn dieser »Erbe von Morley« vielleicht wieder so eine mühsame deutsche Arbeit, die erst nach ebenso mühsamem Eindringen in die musikalischen Künste und Geheimnisse sich dem Sinne offenbaren will?« Nicht doch, wir sind überzeugt, und der Erfolg hat es gezeigt, dass diese Oper so verständlich ist, wie nur irgend ein Kunstwerk sein darf, ohne sich selbst und den Autor zu erniedrigen. Was wir mit dem »Verstanden werden« sagen wollten, bezieht sich vielmehr auf die heutzutage bestehenden und sich bekämpfenden Richtungen. Der Streit ist noch gar nicht zu Ende über die Frage, ob die moderne Oper zunächst ein Musikwerk sein solle, welchem das Textbuch nur zur nothwendigen Folie dient; oder ein Drama, in welchem die Musik mit allen ihren eigenthümlichsten Lebensbedingungen aufzugehen habe, so dass es sich gar nicht mehr fragt, ob sie »schön« sei, sondern nur, ob der Künstler mit ihrer Hülfe den dramatisch-pathologischen Zweck erreicht, den er erreichen will. Ganz zu geschweigen von den Detail-Fragen, die sich an jene Hauptfrage anknüpfen. Worin wir nun v. Holstein immer mehr »Verständniss« wünschen, ist, dass in seinen Opern die richtige Mitte getroffen scheint, indem er den berechtigten Anforderungen an moderne echt dramatisch-lebendige Haltung der Musik, und ebenso an eine wohlmotivirte, ebenso echt dramatische Gestaltung des Textbuches, nachkommt; andererseits aber die Musik nicht auflöst, sondern vielmehr die musikalische Gestaltung festhält, dabei überall geschmackvoll und bühnenwirksam ist. Ebendarum werden seine Opern, im Ganzen betrachtet, nur die extremen Parteien nicht ganz befriedigen, wohl aber die Mittelpartei, welche Fortschritte mit Vergnügen und Freude anerkennt, wenn es nur wirklich Fortschritte sind. Den Holstein'schen Opern kann sowohl der gemässigte Wagnerianer wie der verständige Classicist mit Vergnügen lauschen, und die grosse Menge, die keiner Partei angehört, sondern die Kunstwerke unbefangen auf sich wirken lässt, muss sich durch den unmittelbaren Herzenston, durch die natürliche und geistreiche Lebendigkeit, die in den Holstein'schen Opern walten, auf das lebhafteste angeregt und angezogen fühlen.

Dieses unser Glaubensbekenntniss, welches wir schon bei Gelegenheit des nunmehr weit verbreiteten »Haideschacht« ablegten, hat durch den »Erben von Morley« sich nur befestigen können, trotz der Stimmen, welche Anfangs den letzteren tief unter den ersten zu setzen beflissen waren, und trotz einiger Einzelheiten, die uns weniger befriedigen und auf die wir gegen den Schluss dieses Aufsatzes hin zurückkommen werden.

*) Op. 30. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Partitur Preis 60 Mk. netto, Clavierauszug 18 Mk. netto, Textbuch 40 Pf. netto.

**) Die mehrjährige Bekanntschaft bewahrt übrigens den Referenten vor allzu eiliger Berichterstattung, und vielleicht darf er Werth darauf legen, dass er nicht nach dem ersten flüchtigen Eindruck urtheilt.

Digitized by Google

Die Erwähnung des »Haideschachts« führt von selbst auf den inneren Unterschied der beiden Werke. Während der »Haideschacht« auf eine tief ergreifende, zugleich volksthümlich religiös gefärbte Begebenheit gebaut und in Wahrheit eine romantische Oper ist, muss der »Erbe« als eine überwiegend heitere Spieloper bezeichnet werden, wo die immerhin vorhandenen ernsten, ja momentan tief ergreifenden Situationen doch, dem Ton des Ganzen entsprechend, leichter geschürzt, nicht zur vollen Tragik erhoben sind. Vielleicht wurde dies bei den ersten Aufführungen in Leipzig übersehen — man erwartete von der zweiten Oper ebensolche Grossartigkeit oder noch bedeutendere, wie sie der »Haideschacht« geboten hatte, und fand sich darin enttäuscht. Möglich auch, dass ein übertriebener Germanismus dabei mitspielte. Die Thatsache, dass in der heiteren oder komischen Oper die Franzosen und Italiener bisher am glücklichsten waren, wird von manchen Teutomanen ungern zugestanden; v. Holstein aber, in seiner vorurtheilslosen Kunstanschauung, scheint diese Thatsache ohne Weiteres anzuerkennen, denn der »Erbe« lehnt sich vielfach an französische gute Muster an, freilich aber nicht ohne durch Festhalten am Adel der Kunst und besonders der dramatischen Principien, sowie durch tiefere Charakter-Auffassung und Charakter-Darstellung wieder ganz den Deutschen zu zeigen. Der »Erbe« hält hierdurch die glückliche Mitte zwischen französischer Lebendigkeit und deutschem Ernst, und bei ihm trifft der den deutschen Componisten oft gemachte Vorwurf nicht zu, dass sie, ungeneigt vom Auslande irgend etwas zu lernen, überhaupt für die Oper und speciell für das leichtere Genre derselben unbegabt seien.

Die Begebenheit, welche im »Erben« zur dramatisch-musikalischen Darstellung kommt, wollen wir nicht vorweg weitläufig erzählen; das gedruckte Textbuch ist Jedem, der sich für die Sache interessirt, leicht zugänglich, und das Wesentliche hat der Münchener Correspondent dieser Zeitung in Nr. 6 dieses Jahrgangs mitgetheilt. Vielmehr betrachten wir es als unsere Aufgabe, die einzelnen Charaktere und die Motive ihrer Handlungen ins Auge zu fassen, dann zu zeigen, in welcher Weise die Musik denselben in den verschiedenen Situationen der Oper Ausdruck giebt.

Der Erbe selbst ist keine handelnde Person; er erscheint am Ende der Oper mit seiner Gattin auf der Bühne; dadurch ist der Conflict entschieden beseitigt, die Personen, die im Verlauf unser Interesse erregt haben, werden glücklich, der Vorhang fällt unter diesem Eindruck — es wäre kleinlich vom Erben zu verlangen, dass er am Schluss der Oper, wo die Handlung ausgespielt hat, sich noch selbst dem löblichen Publico mit einigen Redensarten oder gar einer Arie vorstellen solle.

Hauptsächlich handelnde Personen sind: Sir Godolphin, der ehrgeizige, hochfahrende und gewaltthätige Onkel, der kein Mittel scheut, das ihn an's Ziel seiner Wünsche bringen kann; er ist Aristokrat vom Scheitel bis zur Zehe, und seine Handlungsweise entspringt weniger aus Habsucht, als aus dem vermeintlichen Anrecht auf eine seiner Geburt entsprechende Lebensstellung. Dann Charles, der junge Seeofficier, welcher im Auftrag seines Freundes, des Erben, im Schlosse erscheint, um den von ihm selbst geglaubten Tod desselben (er sah ihn in der Schlacht bei Trafalgar von einer Kugel getroffen über Bord stürzen) zur Kenntniss der Familie zu bringen. Er selbst entdeckt erst gegen das Ende der Oper, dass er ein naher Verwandter der Familie ist. Aus seiner Aehnlichkeit mit dem »Erben« entstehen die Verwicklungen des Stücks; er wird nämlich bei seinem Erscheinen im Schlosse für diesen selbst gehalten und benutzt diese Täuschung etwas leichtsinniger Weise, um sich Evelinen, der Schwester des Erben, in die er sich beim ersten Anblick verliebt, zu nähern. Doch ist seine Empfindung kein flüchtiger Rausch; die Verwirrung, die er durch die Täuschung anrichtet, belastet seinen ehrlichen treuen Sinn bald, und allerdings ist die nähere Bekanntschaft mit dem Mädchen unter ziemlich romantischen Verhältnissen nur geeignet, seinen ersten Eindruck zu verstärken und zu befestigen. Er muss seinen Leichtsinn durch momentane Entsagung büssen, bis seine Verwandtschaft mit dem Hause an den Tag kommt und der Grund seines Handelns von Allen begriffen und entschuldigt wird. Diese Entwickelung der Dinge zeigt uns den jungen Mann in verschiedenen Situationen, welche uns ernstliches Interesse an ihm nehmen lassen. Eine dritte männliche Person, welche zuerst unscheinbar, als Verehrer der jungen lebenslustigen Wittwe Lydia, auftritt, später aber handelnd eingreift, ist der junge gemüthlich-heitere Advocat William Seyton, der sich viel von seiner Angebeteten gefallen und aufbürden lässt, um sie endlich zu gewinnen; er spielt in Folge dessen eine komische Rolle, gewinnt aber doch durch den Ernst, mit dem er schliesslich ausser seinem eigenen Interesse die Interessen der Familie vertritt, unsere Theilnahme. Der Friedensrichter Blakstone, eine verschmitzte Persönlichkeit, hat als Helfershelfer Godolphin's einige Bedeutung, doch nur in zweiter Linie. Miss Lydia ist nur insofern handelnd, als sie durch ihren Uebermuth belebend auf die Familie einwirkt, die sonst durch die fatale Situation, in der sie sich befindet, leicht zu melancholisch werden dürfte. Sie bildet in dieser Eigenschaft den Uebergang zu den eigentlich leidenden Personen des Stücks; nämlich erstens zur Grossmutter Evelinens, Lady Sarah, einer ebenfalls hoch-aristokratischen Dame, die bereits viel Trauriges erfahren hat, und nun noch durch Sir Godolphin aus ihrem Besitz verdrängt zu werden in Gefahr ist; ferner aber Miss Eveline selbst, die schon als ein reizendes junges Geschöpf, dann aber durch feine Erziehung und liebevolle Anhänglichkeit an die Grossmutter, durch die schwärmerische Liebe zu dem fast verschollenen Bruder, dem Erben, später aber durch die aufkeimende Liebe zu Charles (die zärtliche Bruderliebe verwandelt sich vor unseren Augen, in einem Duett des dritten Actes, in geschlechtliche Liebe) unsere Neigung schnell erobert und durch die bedenkliche Situation, in die sie durch Charles' Betrug versetzt wurde, unsere innige Theilnahme gewinnt. Eine leidende Person ist auch der alte Diener Allan, der von Godolphin seiner Treue wegen misshandelt wird und das Haus verlassen soll.

Als Chöre treten auf: Von Godolphin zur Jagd eingeladene Cavaliere; die Dienerschaft des Hauses, die über das Ausbleiben des Lohnes erbittert ist, aber durch Evelinens gute Worte und Geschenke leicht begütigt wird; später gewinnt diese Dienerschaft im Stück mehr Bedeutung als Zeuge der Katastrophe und ihrer glücklichen Lösung; endlich auch Gerichtsdiener, welche auf Godolphin's und des Friedensrichters Geheiss Charles im Dunkeln überfallen und fortführen sollen, statt seiner aber Sir William ergreifen, als er eben das längst gesuchte Codicill zum Testament des alten Lord gefunden.

Aus diesen theils handelnden, theils leidenden oder theilnehmend zuschauenden Elementen bildet sich die Begebenheit, bilden sich die einzelnen Situationen. Man sieht, dass es an Verschiedenartigkeit von Charakteren und Situationen, und auch an einem bestimmten Grundton (dem aristokratischen), nicht fehlt. Dem Musiker ist hierdurch Gelegenheit gegeben, sein Talent, seine Erfindungskraft, seine dramatischen Anlagen auf das vielfachste darzulegen und zu entwickeln. Und das ist es eben, was wir an dem Werke zu bewundern finden: die Vielseitigkeit, welche der Componist zeigt, indem er für alle diese theils heiteren oder ernsten, theils handelnden oder leidenden Personen, nebst allen Situationen und Verwickelungen, den rechten Ton findet, das Ganze aber so zu gestalten

Digitized by Google

weiss, dass wir nicht auseinanderfallende Einzelheiten, sondern ein in einem gewissen Grundtone zusammenhängendes Ganze erhalten, das namentlich auf der Bühne, bei guter Darstellung, seine Wirkung nicht verfehlen kann.

In der That, wenn wir den Clavierauszug oder die Partitur durchspielen, so ist uns, als befänden wir uns in einem reich angelegten und mit bestem Geschmack geordneten Garten, wo jede Einzelheit anziehend wirkt, so dass man dabei gern stehen bleibt und geniesst; doch aber über dem Genuss des Einzelnen nie vom Zusammenhang des Ganzen losgelöst wird. Referent gesteht, dass durch Opern wie diese sein für die moderne Oper längst erlahmtes Interesse wieder völlig rege und lebendig gemacht wurde, und er ist überzeugt, dass es dem Publikum nicht anders ergehen wird, wenn es »Haideschacht« und »Erbe von Morley« ohne Vorurtheil auf sich wirken lassen wird.

(Fortsetzung folgt.)

Händel's Messias.

Eine Prüfung der Originalhandschrift und anderer gleichzeitiger Manuscripte

von

W. G. Cusins.

(Fortsetzung.)

Bevor ich eine kritische Untersuchung der Partitur vornehme, wird es gut sein etwas zu sagen über die Sänger in Händel's Tagen und über den Stil derjenigen Musik, welche er für sie schrieb.

Man hat gesagt, dass die Gesänge seiner späteren Tage nicht so gut waren als die, welche er in seiner ersten englischen Zeit componirte, weil er zuletzt für eine weniger begabte Sängerschaar schrieb. Es ist möglich, dass er nach den ersten 12 bis 15 Jahren seiner Opernlaufbahn*) niemals wieder eine solche Truppe hatte, für welche er componiren konnte, als Cuzzoni, La Faustina (Hasse's Gemahlin), Senesino und selbst Boschi; aber es ist unwidersprechlich, dass seine erhabensten und vielleicht selbst seine am meisten dramatischen Gesänge in den unvergleichlichen Oratorien zu finden sind, und ich wage zu sagen, dass es ebenso viele vocale Durchbildung und dramatische Empfindung erfordert, um in einem dieser grossen Werke zu singen, als bei irgend einer mir bekannten Oper. Seine Oratorienmusik ist stets schwierig und wurde componirt, um die Fähigkeiten der besten erlangbaren Opernsänger in's Licht zu stellen, nachdem seine eigene Opernunternehmung gleich der seiner Rivalen zu Boden gefallen war. Man kann sagen, dass von den berühmtesten Sängern in Händel's Oratorien fast alle sich auf der Bühne ausgezeichnet haben. Aus seiner eignen Zeit gehören dahin Signora Avolio, Signora Francesina (ihr wahrer Name war Elizabetta Du Parc)**), Mrs. Cibber (Arne's Schwester und Schwiegertochter von Colley Cibber), vielleicht berühmter als Tragödin; Guadagni, ein berühmter Contratenor (und gleich berühmter Billard-Spieler); Beard, der Tenorist, welcher durch seine Verheirathung mit Lord Waldgrave's Tochter grossen Scandal erregte und welcher, nebenbei gesagt, *en secondes noces* die Tochter eines Harlequins (Rich) zur Frau nahm*); Reinhold sein Bassist u. s. w.

Manche von Händel's Chören erfordern eine solche Genauigkeit, dass Mozart in seiner Edition des Messias vieles von den Läufen dem Soloquartett überwiesen hat. Sicherlich werden die Rouladen in dem Chore »And he shall purify« selten mit Accuratesse gesungen, ausgenommen von den geübtesten Chorsängern. Hinsichtlich der Schwierigkeit der Intervalle kenne ich keinen Chor, der so undankbar, selbst unangenehm zu singen wäre, wie »All power in heaven above« in Theodora. Knaben waren vor hundert Jahren anscheinend ausserordentlich gut gebildet, denn sie finden sich in grosser Anzahl in allen Verzeichnissen, die ich gesehen habe, und ein begabter Knabe wurde oft von Händel hervorgezogen, um die wichtigsten Gesänge vorzutragen. Die Alte waren sämmtlich Männer, wie man gesehen hat, und aus den betreffenden Summen, welche bei der genannten Findlings-Aufführung gezahlt wurden, lässt sich entnehmen, dass vielleicht der ganze Chor mehr oder weniger im Stande war solo zu singen. Ich will sagen, es waren die besten Sänger aus den Kirchenchören und vielleicht war damals nicht dieselbe genaue Linie zwischen Solo- und Chorsingen gezogen wie jetzt.

Es möge hier erwähnt werden, dass ein Chor in einer Händel'schen Oper fast ohne Ausnahme ein blosses Ensemble der Hauptcharaktere bildete als Steigerung und Abschluss des Werkes.

Da ich seit einiger Zeit eine grosse Zahl von Händel's Handschriften unter meiner Aufsicht hatte,**) so veranlasste mich dieses natürlich sie zu untersuchen, obwohl nicht so sehr wie ich hoffte. Bei der Durchsicht des Messias fielen mir manche Einzelheiten auf, welche bisher übersehen waren, und ich fühlte, dass Einiges, über welches selbst jetzt noch Confusion und Zweifel herrschen, angesehen zu werden verdient. Vor einem Jahre etwa lieh Sir Frederick Gore Ouseley mir seine handschriftliche Copie von Smith, welche, wie alsbald klar werden wird, zugleich verschiedene Sätze gänzlich in Händel's Handschrift enthält, die in dem im Buckingham-Palast befindlichen Autograph nicht enthalten sind. Nach dieser Abschrift dirigirte Händel anscheinend nicht nur die erste Aufführung in Dublin, sondern da ich finde, dass er über verschiedene Stücke den Namen eines Sängers (Guadagni) geschrieben hat, welcher allen Nachrichten zufolge erst im Jahre 1748 nach England kam, auch spätere Aufführungen in London. Es war unzweifelhaft das Handexemplar, welches Händel gewöhnlich bei seinen Aufführungen benutzte, obgleich die ebenfalls von Smith geschriebene Hamburger Copie (in der berühmten Sammlung von 126 Bänden von Handexemplaren, welche Herr Schölcher vor mehreren Jahren in Bristol aufpickte und später an die Stadt Hamburg verkaufte) für dasjenige Exemplar gehalten wird, welches er in den letzten Jahren benutzte, die seiner gänzlichen Erblindung voraufgingen. Diese letztere habe ich ebenfalls durchsehen können, ausserdem noch eine Hand-

---

*) Verhältnissmässig wenige Leute wissen, dass Händel der grösste italienische Operncomponist seiner Zeit war, bevor er endgültig das Oratorium wählte — ausserdem war er Impresario, ein grosser Organist und Clavierspieler, auch Oboist und Violinist. Händel war 56 Jahre alt, als er 1741 den Messias componirte, und es war seine Praxis als Bühnencomponist (mitunter zwei, selbst drei Opern im Jahr), welche ihm die Kraft verlieh, dieses und die grossen dramatischen Oratorien zu schaffen.

**) Diese Dame, augenscheinlich ein grosser Liebling Händel's und des Publikums, war es, welche mit seiner Zustimmung und möglicherweise auf sein Ersuchen die populären Stücke »Angelico splendor«, »Cor fedele« etc. zwischen den grossen Chören des Israel in Aegypten sang, um das Werk anziehend zu machen. Sie scheint ebenfalls eine Tänzerin gewesen zu sein, denn bei einer Gelegenheit »führte die Francesina zur völligen Befriedigung des Hofes verschiedene Tänze auf« (in Kensington).

[*) Rich war langjähriger Theaterdirector und nicht mehr Harlequin, als die übrigen Genossen seines Standes zu sein pflegen. *Chr.*]

[**) Dem Herrn Verfasser ist als Kapellmeister der Königin der unvergleichliche Schatz Händel'scher Handschriften und ausser diesen noch eine höchst werthvolle reichhaltige Sammlung älterer Musik vom 16. bis 19. Jahrhundert im Buckingham-Palast zur Bewahrung anvertraut, und man ist Herrn Cusins zu grösstem Danke verpflichtet, dass er das, was bisher ungeordnet, unbekannt und anscheinend ungeschätzt dalag, nunmehr in eine Verfassung bringen wird, die dem Werthe dieser Musik entspricht. Ein Katalog des Ganzen ist in Arbeit und soll später gedruckt werden. *Chr.*]

Digitized by Google

schrift im Besitze von Sir W. Sterndale Bennet nebst der Abschrift des Findlingshospitals.

(Fortsetzung folgt.)

Die Breslauer Singakademie und die Feier ihres 50jährigen Bestandes.

(Fortsetzung.)

Weder in der grossen Aula, noch im Springer'schen Saale findet sich eine Orgel. Diejenigen Werke, in welchen die Orgel einen integrirenden Theil der Instrumentalbegleitung bildet, können deshalb in diesen Localen nicht nach der Original-Partitur gegeben werden, sondern verlangen eine Aushülfe durch Zusätze in den Orchester-Instrumenten. In dem Streite über die Zulässigkeit dieser letzteren nehme ich, belehrt durch praktische Versuche, welche ich nach beiden Seiten hin gemacht habe, einen vermittelnden Standpunkt ein. Da wo die Möglichkeit gegeben ist, ein Werk genau nach der Original-Partitur auszuführen, halte ich es auch für geboten. Ist diese Möglichkeit nicht vorhanden, so wird man zu einer Ausfüllung der Partitur durch orchestrale Mittel überall da schreiten müssen, wo nicht etwa das Flügel-Accompagnement ausreicht. Ich habe meine Ansichten hierüber in einem Artikel (Allg. Musikalische Zeitung Jahrg. 1868, Nr. 1) ausführlich dargelegt und darf einfach darauf verweisen.

Es sei mir noch gestattet, etwas über den Sologesang innerhalb der Akademie zu sagen. So lange Mosewius an der Spitze stand, wurden alle Solopartien nur von Mitgliedern der Akademie, also von Dilettanten ausgeführt. Die Sänger am Stadttheater waren meist durch ihren Contract behindert, sich an aussertheatralischen Unternehmungen zu betheiligen; jedenfalls blieb ihre Mitwirkung, auch wenn sie gestattet wurde, wegen ihrer Abhängigkeit von der Bühnenleitung immer eine unsichere, und dann — meint Mosewius — frage es sich noch wieder, ob nicht die Fremdartigkeit des Stiles und der gänzliche Mangel an Bekanntschaft mit den Werken alter Meister den Künstler nur unter Besiegung inneren Widerwillens einen Antheil an Kunstwerken gewinnen lasse, welche mit seinen täglichen Aufgaben durchaus im Widerspruch stehen; jedenfalls sichere die Anstellung von Dilettanten zu den Sologesängen in Oratorien und grösseren Kirchenstücken der ganzen Aufführung immer die Auffassung in einem und demselben Sinne, und lasse mindestens Alles den Kräften angemessen, wohl vorbereitet und eingeübt, wenn auch zuweilen höheren Anforderungen nicht entsprechend, hervortreten. Wer möchte das Ueberzeugende dieser Worte nicht anerkennen? Nur führte Mosewius die Consequenz dieser Grundsätze so weit, dass er Werke lieber unaufgeführt liess, wenn gerade unter seinen Mitgliedern nicht die geeigneten Solokräfte vorhanden waren; gewiss geschah es aus keinem anderen Grunde, dass die Matthäus-Passion unterblieb, da mit Ueberscheer der Sänger des Evangeliums aus Breslau geschieden war. Diese Consequenz auch meinerseits zu verfolgen, dazu konnte ich mich nicht entschliessen, so sehr ich auch die oben mitgetheilten Sätze zu adoptiren bereit bin. In dem öffentlichen Musiktreiben hat sich inzwischen Vieles geändert. Gesang-Vereine giebt es jetzt allerorten, in einigermaassen grossen Städten sogar mehrere; alle wollen sich durch Aufführungen bethätigen, und die gesteigerte Nachfrage nach tüchtigen Solisten hat von selbst dahin geführt, dass Gesangstalente sich ausschliesslich für den Concertgesang ausbilden. Es giebt in Norddeutschland eine ganze Reihe hervorragender Künstler und Künstlerinnen, die im Concertgesang eine rühmliche Laufbahn verfolgen — ich nenne u. A. nur Frau Joachim, Frl. Orgeni, Frau Schulzen-Asten, Fräul. Assmann, Fräul. Kling, die Domsänger Otto und Geyer, die Herren Stockhausen, Hill, Henschel — und der durch die Eisenbahnen erleichterte Verkehr verstattet allen Vereinen, sich ihre Solisten auch von fernher zu verschaffen. So hat denn auch die Leitung der Singakademie kein Bedenken getragen, in Fällen, wo geeignete Solokräfte unter ihren Mitgliedern nicht zu Gebote standen (mochten sie nun überhaupt nicht vorhanden, oder die vorhandenen verhindert sein), sie von auswärts zu holen, und auf diese Weise Werke, wie z. B. die Matthäus-Passion wieder in's Leben zu rufen, welche sonst noch lange Jahre vergebens auf ihre Wiedererweckung hätten warten müssen; ja es wurde zuweilen ein auswärtiger Solist engagirt, auch wenn gerade keine Nothwendigkeit dazu vorlag, und wenn sich nur eine bequeme Gelegenheit bot, eine hervorragende Partie in ausgezeichneter Weise zu besetzen. Immerhin sollen diese Fälle nur Ausnahmen bilden von der Regel, und die Regel soll sein, dass die Akademie auch ihre Solisten unter ihren Mitgliedern finde. Dass sie daran niemals Mangel gelitten, beweist das Verzeichniss der Solisten, welches ich im Anhang mitgetheilt habe — die letzten Jahre führen hier Namen auf, deren Träger und Trägerinnen sich weit über den Dilettantismus hinaus bis zur Künstlerschaft erhoben haben und in ihren Leistungen den besseren auswärtigen Künstlern zur Seite gestellt zu werden verdienen. Mehrere unter ihnen haben sich sogar in anderen Centralpunkten des Musiktreibens: Berlin, Königsberg, Danzig, Leipzig, Dresden, Köln u. s. w. verdiente Anerkennung erworben, und es wäre wohl zu wünschen, dass unser heimisches Publikum sie nicht darum weniger ehrte, als die auswärtigen Gäste, weil sie — die unserigen sind.

Es wäre verlockend, an dieser Stelle eine Parallele zu ziehen zwischen dem Musiktreiben vor 50 Jahren und dem Musiktreiben heutzutage. Ich werde mich aber, um nicht zu weitschweifig zu werden, nur mit einigen Bemerkungen begnügen. Vor 50 Jahren war der Cultus der Musik, wenn wir von der Oper absehen, ein ziemlich stiller; es wurde damals noch viel Hausmusik getrieben, und auch hier hatte das Pianoforte noch nicht die edleren Streichinstrumente verdrängt, das Familien-Quartett stand noch in hoher Blüthe, das Lied war noch nicht concertfähig geworden und die Species »Salonmusik« noch eine unbekannte Grösse. Die Zahl der öffentlichen Concerte war beschränkt, kleinere Säle genügten, die bescheidene Schaar wahrhaft kunstsinniger Zuhörer zu fassen. Heutzutage ist die Musik aus ihren stillen Heiligthümern auf den weiten Markt der Oeffentlichkeit hinausgetreten. Das Concertwesen hat eine beispiellose Ausdehnung gewonnen, für alle Schichten der menschlichen Gesellschaft ist auf das reichhaltigste gesorgt. Neben der uneigennützigen Pflege hervorragender Vereine wuchert die Speculation. Diese wendet sich vor allen an das grosse Publikum. Darum sind grosse Säle, grosse Theater nothwendig, und diese verlangen wieder grosse Orchester, Massen. Das grosse Publikum aber kann nur durch fortgesetzte Reclame, durch ausserordentliche Reizmittel gewonnen werden; weltberühmte Sänger und Virtuosen werden herbeigerufen, um ihre Anziehungskraft auszuüben. Die Oper fristet ihr Leben durch fortgesetzte Gastspiele, und grössere Concertinstitute scheinen ebenfalls nur durch das Auftreten berühmter Gäste ihr Publikum fesseln zu können. Die nothwendige Folge von alledem ist, dass das Interesse für die Persönlichkeit in den Vordergrund getreten ist, das Kunstwerk erst in zweiter Linie in Betracht kommt. Diese bedenkliche Tendenz hat auch bei uns in Breslau mehr und mehr Boden gewonnen. Auch bei uns fragt man meistens nicht mehr: Was wird gegeben? sondern: Wer singt, wer spielt denn? Kündigt der Orchester-Verein einmal ein Programm an, das lediglich aus Orchesterwerken zusammengesetzt ist, so murrt das abonnirte Publikum, und wenn die Singakademie ihre ganze

Digitized by Google

Kraft daran setzt, hochbedeutende Chorwerke aufzuführen, und es finden sich zufällig in denselben keine hervorragenden Solopartien (wie z. B. in Händel's »Israel in Egypten« und Brahms »deutschem Requiem«), so wird sie vom Publikum im Stich gelassen. Die Consequenz dieses vorzugsweise und fast ausschliesslich der Persönlichkeit zugewendeten Interesses liegt auf der Hand, es führt nothwendig zu — Ullmann-Concerten.

Solcher Zeitströmung entgegen zu arbeiten, sind nach Schiller's bekanntem Ausspruche vor Allen die Künstler berufen. Auch die Tageskritik, von berufenen Geistern ausgeübt, vermag viel zur Belehrung der unkundigen Menge und zur Reinigung eines verderbten Modegeschmacks beizutragen. Am meisten aber haben es die grossen Singakademien in der Hand, für die Verbreitung reinen Kunstgeschmacks zu sorgen. Wird in ihnen der Sinn für die Schönheit echter Kunstschöpfungen geweckt, die Freude an der eigenen Kunstübung genährt, so werden die zahlreichen Mitglieder den geläuterten Geschmack zunächst in ihre Familien tragen und von da aus wird er sich in weitere Kreise verpflanzen.

Die Breslauer Singakademie ist sich während der ganzen Zeit ihres 50jährigen Bestehens dieser hohen Aufgabe immer bewusst geblieben, sie hat stets ihr erhabenes Ziel, welches sie an die Spitze ihrer Statuten gestellt hatte, im Auge behalten, unbekümmert darum, ob ihr die Theilnahme und der Beifall des grossen Publikums zufiele oder nicht; einer kleinen und desto treuer ergebenen Gemeinde ist sie immer sicher gewesen. Der laute Beifall ist aus ihren Aufführungen verbannt, und mit Recht, denn wo die Sitte des Beifallspendens herrscht, verführt sie nur zu leicht die Ausführenden, auf den Beifall hinzuarbeiten. Ihr Ruhm — das ist die Selbstlosigkeit, welche nur die Ehre des Kunstwerkes im Auge hat. Auch der höher Begabte widme seine Kräfte der tüchtigen Haltung der Chöre, und alle, auch die Geringsten, seien durchdrungen von dem Gefühl ihrer Unentbehrlichkeit; und wenn, wie billig, die Solopartien mehr in den Vordergrund treten, so soll doch der Chor nicht etwa zum Piedestal herabsinken, auf welchem eine Anzahl distinguirter Persönlichkeiten zur Schau gestellt wird. Jeder fühle sich als nothwendiges Glied eines einzigen, untheilbaren Organismus. So soll es sein, und dieser Sinn ist auch bei der weitaus grössten Anzahl unserer Akademie-Mitglieder immer lebendig gewesen. Mosewius erkennt es an, und ich kann es nur dankbar bestätigen, indem ich hier seine eigenen Worte wiederhole: »Jede Aufführung ist der Akademie ein Fest gewesen, jede hat sie mit grosser Aufmerksamkeit, ja mit einer Wichtigkeit behandelt, wie sich's für bedeutende Lebens-Momente, welche die Aufführungen bezeichneten, geziemte.« Und dass es auch ferner so bleibe, das ist mein innigster Wunsch und meine feste Hoffnung. . . .

Getragen von dem allseitigen Vertrauen, sehe ich der weiteren Entwickelung der Akademie mit Freudigkeit entgegen.«

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Kammermusik.

Camille Saint-Saëns. Quintett in A für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncello. Op. 14. Leipzig, F. E. C. Leuckart (C. Sander). 15 Mk.

—— **Suite** (Nr. 1. Praeludium, Nr. 2. Serenade, Nr. 3. Scherzo, Nr. 4. Romanze, Nr. 5. Finale) für Violoncell und Pianoforte. Op. 16. Ebenda. 7 Mk.

—— **Trio** in F-dur für Pianoforte, Violine und Violoncello. Op. 18. Ebenda. 10 Mk.

Ein überaus geistreicher Musiker tritt uns hier entgegen. Wenn wir hinzusetzen »ein Franzose«, so wollen wir damit sagen, dass Diejenigen sich täuschen, die in vorbenannten Werken jene Gründlichkeit zu finden glauben, die einem deutschen Componisten der Jetztzeit bei Werken dieser Richtung gar häufig praktisch-wissenschaftliche Arbeiten entstehen lässt, deren Gesammtwerth dann allerdings durch die zuweilen darin herrschende Trockenheit und Langweile gewaltig beeinträchtigt wird. Nichts desto weniger seien diese Stücke Fachmusikern und gebildeten Dilettanten zum Spielen empfohlen!

In den Werken unserer Heroen ist gerade auch auf diesem Gebiete ein unerschöpflicher Schatz des Wissens und der Schönheit aufgespeichert, von welchem noch Generationen von Musikern und Nichtmusikern zu ihrem Nutzen, zu ihrer Freude zehren werden. Haben wir daher unter den Werken der Jetztzeit zwischen den correct und gewissenhaft gearbeiteten, aber gedankenarmen, trockenen einerseits und den vielleicht weniger correcten und gewissenhaften, aber geistreichen, unterhaltenden Werken andererseits zu wählen, wobei wir übrigens durchaus nicht in Abrede stellen wollen, dass auch unsere Zeit Werke geschaffen, in denen beide Vorzüge in schönstem Gleichgewichte vereinigt sind — so wählen wir ohne jedes Bedenken die Werke der zweitgenannten Gattung. Die Opera 14, 16 und 18 des Herrn Saint-Saëns gehören zu diesen.

Saint-Saëns unterhält angenehm und geistreich, und zwar kann man aus seiner Unterhaltung immerhin noch Etwas lernen. Dass man aber gerade deshalb hohle Phrasen, wenn sie, wie hier, auch in noch so liebenswürdiger Weise ausgedrückt sind, gern vermissen würde, ist nicht zu leugnen. Er schenkt ihrer einige uns nicht, wogegen er abgebrauchte Anekdoten, alte Witze oder Wortspiele u. dgl., vor Allem aber Langweile in lobenswerthester Weise vermeidet.

Das Quintett in A zeichnet sich durch prägnante Themen und eine Art der Behandlung der Instrumente aus, die wohl jeden der fünf Spieler von Anfang bis zu Ende mit ganzem Interesse bei der Sache bleiben lässt, und das ist viel werth. In der Erfindung macht sich fast durchweg eine gewisse Eigenheit geltend. So beginnt z. B. der letzte Satz in origineller Weise mit einer vom Streichquartett allein durch 58 Takte geführten Fuge, deren Thema, das leider nur ein wenig zu lang, späterhin vom Clavier und noch später mit dem zweiten Thema vereinigt, von allen Instrumenten aufgenommen und einem ruhmreichen Ende zugeführt wird.

In sich und im Verhältniss zu den Zuhörern ist das Quintett eine dankbare Aufgabe.

Bei dem Mangel an Stücken für Violoncello wird die Suite Op. 16 allen fertigen Cellospielern gewiss höchst willkommen sein. Sie enthält Vortreffliches, zum Concertvortrag überaus Geeignetes, wie z. B. das Praeludium, das Scherzo, die Romanze, die, auch ausserhalb des Zusammenhanges gespielt, von trefflicher Wirkung sein müssen.

Das Trio in F Op. 18 haben wir vor 5 bis 6 Jahren im Gewandhause zu Leipzig gehört. Damals spielte der Componist selbst — der trotz seiner Stellung als Organist an einer der bedeutendsten Kirchen von Paris ein vorzüglicher Clavierspieler — den Clavierpart. Wir erinnern uns noch deutlich des Eindruckes, den das Werk damals auf uns gemacht; er ist heute derselbe. Das Trio ist ein frisches, lebendiges Stück von eigenthümlichem Reize, in das wir vielleicht nur ein sinniges, beschauliches Andante oder ein ausdrucksvolles Adagio statt des etwas gespreizten unruhigen, wenn auch in der Erfindung wieder sehr originellen Andantes hineingewünscht hätten.

Fassen wir alle Eindrücke, die der Verlauf dieser drei grossen für die Beurtheilung eines Componisten fürs Erste immerhin schon ausreichenden Stücke noch einmal zusammen, so kommen wir zu unserer Anfangs ausgesprochenen Meinung. Saint-Saëns ist ein Componist, der entschieden Beachtung verdient — fast könnte man ihn den Gounod der Kammermusik nennen, wäre nicht die Verschiedenheit des Materials, mit dem

Digitized by Google

Opern- und Kammermusikcomponisten arbeiten, eine so grosse — und wir müssten dem Verleger Dank wissen für die Herausgabe dieser drei umfangreichen Werke, auch wenn die äussere Ausstattung derselben eine weniger treffliche wäre. Möge ihm dieser Dank Seitens des Kammermusik liebenden und spielenden Publikums auch durch die That werden. *E. C.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Stuttgart, 20. Juni.

In der Stiftskirche ist am gestrigen Abend Händel's »Israel in Egypten« durch den Verein für classische Kirchenmusik unter Faisst's Leitung aufgeführt worden, wobei in üblicher Weise mehrere Solisten der Oper mitwirkten; das Orchester war durch die Hofkapelle vertreten, die Orgel in guten Händen. Der Chor (130 Köpfe stark) zeigte sich seiner schwierigen und anstrengenden Aufgabe in jeder Hinsicht gewachsen und liess auch am Schluss noch keine Ermattung spüren, obwohl ihm von seinen zahlreichen Nummern, welche namentlich im ersten Theil Schlag auf Schlag sich folgen, nur eine einzige (»Froh sah Egypten seinen Auszug«) erlassen war. Diesen einzigen Ausfall abgerechnet, wurde das Oratorium vollständig, ohne irgend eine Kürzung, gegeben, hatte sogar eine sehr passende Zugabe erhalten, welche zur Nachahmung empfohlen werden darf. Das Oratorium beginnt bekanntlich ohne jede Instrumental-Einleitung mit einem kurzen Recitativ, was sich daraus erklärt, dass Händel — wie man aus der Vorbemerkung zur Partitur der deutschen Händelgesellschaft weiss — bei der ursprünglichen Aufführung die zwei Jahre früher auf den Tod der Königin Karoline componirte Trauerhymne unter verändertem Titel vorausgehen liess. Den kurzen Instrumentalsatz, welcher dieser Trauerhymne vorsteht, hat nun Faisst als Vorspiel zum »Israel« benutzt, nur dass er den letzten Takt, welcher (in den ersten Chor der Hymne überleitend) auf der Dominante schliesst, nach der Tonica führte, in Berücksichtigung das das Recitativ eröffnenden Accords. Dieses Herübernehmen wird man um so mehr gerechtfertigt finden, als Händel selbst das Vorspiel erst da der Trauerhymne zusetzte, wo er sie für den »Israel« verwendete, so dass dasselbe wirklich als Einleitung zu dem Oratorium, wenn auch damals als eine indirecte, entstanden ist. Die schmerzliche Gedrücktheit, welche aus dem Einleitungssatze spricht, stimmt völlig zu der nachher geschilderten Noth der Israeliten und wirkt als Vorbereitung auf ihren Klagegesang. Die Hauptsache aber bleibt, dass durch die Zugabe dem Hörer der immerhin etwas befremdliche Eindruck erspart wird, den ein schlichtes Recitativ als Anfang eines grossartigen Oratorienwerks machen muss.

Bei einer früheren Aufführung des »Israel« durch den Verein war die Partitur der englischen Händelgesellschaft benutzt worden, weil das Werk in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft noch nicht vorlag, in welcher die von Chrysander aufgefundenen Posaunenstimmen zum erstenmal gedruckt sind. Wahrhaft überraschend war jetzt die Wirkung dieser drei Posaunen. Gleich bei ihrem ersten Eintreten, zu Anfang des Chors: »Er sprach das Wort«, konnte man fühlen, wie viel vor der Kenntniss der Posaunen verloren gegangen war. Der Accord, welcher nach den unisono gesungenen Worten den Rhythmus derselben wiedergiebt, klang sonst, wo man nur Oboen und Fagotte dafür hatte, immer dürftig und schwächlich; auch die Orgel konnte wenig helfen, da ihr der Rhythmus widerstrebt; man bangte stets ein wenig vor der Stelle, weil man sie bei allem Respect vor Händel nicht schön finden konnte. Jetzt erst versteht und würdigt man sie, nachdem sie zu ihrem richtigen Ausdruck gelangt ist. In dem Chor: »Er schlug alle Erstgeburt Egyptens« erhalten die früher nur den Saiteninstrumenten überlassenen Accordschläge auf dem ersten und dritten Viertel jedes Taktes nunmehr durch die Posaunen ihre wahre Bedeutung; der scharfe Metallklang verkündigt sie deutlich als die vernichtenden Streiche, denen die Erstgeburt erliegt. Diese zwei Beispiele werden genügen, um die Wichtigkeit der Orchesterergänzung erkennen zu lassen. Nur mögen sich die Vertheidiger von »Instrumentirungen« nicht darauf berufen! Wenn Zwei das Nämliche thun, ist's nicht Dasselbe. Ich habe einmal anderswo den »Israel« in »neuer Instrumentirung« gehört, bei welcher natürlich Posaunen nicht fehlten, so wenig fehlten, dass man sie beinahe in allen Chören zu hören bekam und zwar in jener fortlaufend vorlauten Manier, die uns Widerwillen gegen den zudringlichen Posaunenton einflösst. Händel wusste, dass Posaunen eine starke Würze sind, und so ausgiebigen Gebrauch er im »Israel« auch von ihnen an den gewählten Stellen macht, ist doch im Ganzen eine weise Oeconomie wahrzunehmen. Mehrere der gewaltigsten Chöre sind ohne Posaunen, auch ohne Trompeten. Dahin gehören der Chor: »Doch die Feinde überströmte die Wasserfluth«, wo die ununterbrochen rollenden Triolen der Bässe und das Wirbeln der Pauken das Ausmalen des Wellengewühls zu übernehmen haben, und der überwältigend grossartige Doppelchor: »Das hören die Völker«, in welchem Händel die jede Erwartung überbietende Steigerung nur durch die Singstimmen und die Orgel erreicht.

Die Mitwirkung der Orgel bei der gestrigen Aufführung war, wie immer bei den Productionen des Vereins, eine wohldurchdachte und wirkungsvolle. Im Wesentlichen wurde die von Mendelssohn bearbeitete Orgelstimme verwendet; doch hatte Faisst Mehreres daran geändert und ergänzt.

---

* **Gotha.** Am 9. Juni gab der hiesige Musikverein unter Leitung des Hofpianisten Tietz ein Concert, in welchem Brahms' Requiem und Mendelssohn's Athalia-Musik zur Aufführung kamen. Ein dortiger Berichterstatter schreibt hierüber: »Das Concert des Musikvereins, eine etwas spät in der Saison gebotene Leistung des genannten Institutes, giebt uns zunächst Veranlassung eine Aeusserung zu wiederholen, die wir schon bei Gelegenheit der Aufführung des »Odysseus« gethan haben. Es ist nämlich gerechterweise nicht zu leugnen, dass aus den Programmen der Musik-Vereins-Concerte das löbliche Streben hervorleuchtet, dem Publikum nicht allein Neues, sondern auch von dem Neuen das Beste zur Kenntniss zu bringen. Diese Absicht lag auch der Vorführung des Brahms'schen Requiems zu Grunde, einer Composition, die bereits durch alle grösseren Gesangsinstitute aufgeführt und allgemein von der Kritik in der anerkennendsten Weise besprochen worden ist. Und in der That ist das genannte Werk jedenfalls eine Schöpfung von hervorragendster Bedeutung. Durchweg neue, tiefempfundene und darum so innig zur Seele sprechende Gedanken in einer Form und Verbearitung, die von dem gediegenen musikalischen Wissen und Können Brahms' das unwiderleglichste Zeugniss geben, sind zu einem grossen wirkungsvollen Ganzen vereint. Am vollendetsten ist jedenfalls die zweite Hälfte dieses Requiems; doch haben auch die erste und zweite Nummer ihre grossen Schönheiten, namentlich letztere; das düstere: »Denn alles Fleisch ist wie Gras« steht in seiner ernsten Gewalt und Festigkeit da, wie ein Epitaph von dunklem Marmor, und die Worte »Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit« sind von einem solchen seligen Jubel des frommgläubigen Herzens durchweht, dass man unwillkürlich mit fortgerissen wird. Nur die Wiederholung am Schlusse von II., von der Stelle an, wo der unendlich lange Monochord in den Bässen beginnt, könnte uns trotz ihrer Originellität nicht erwärmen oder gar begeistern. Auf weitere Einzelnheiten einzugehen, verbietet uns der beschränkte Raum. Was die Aufführung anbetrifft, so legte sie Zeugniss von dem Fleisse und der Ausdauer des Vereins und der sorgfältigen Einstudirung des Werkes ab, und kann die Leistung um so eher eine ganz vortreffliche genannt werden, als sie trotz der Schwierigkeit der Aufgabe, trotz der Anstrengung (man denke nur an die fortwährend hohe Lage in Sopran und Tenor), und trotz der tropischen Hitze, die im Saale herrschte, ohne Wanken und correct zu Ende geführt wurde. Das Orchester hätte hier und da entschieden mehr zurücktreten müssen, um die Piano-Stellen des Gesanges klarer hervortreten zu lassen; die mancherlei Detonationen zu Anfang aber mag das Klima verschuldet haben. Dasselbe liess uns auch der zweiten Hälfte des Programmes — (unserer Ansicht nach wäre es weise gewesen, sie ganz zu streichen) — verlustig gehen, da wir nicht im Stande waren, länger auszuharren. Bedauert haben wir, die Arie aus Elias von Herrn Mathias aus Dresden nicht gehört zu haben, da uns aus zuverlässigster Quelle mitgetheilt wurde, dass der Genannte dieselbe in so mustergültiger Weise ausgeführt habe, dass ihm ein dreimaliger Hervorruf zu Theil wurde. *K.*«

(Eingesandt.)

(Wichtige gerichtliche Entscheidung über das Unberechtigte der Vervielfältigung von Chorstimmen.)

P. P.

In einem neuerlich zur Kenntniss des unterzeichneten Vereins gelangten Nachdrucksprocess hat das Reichsoberhandelsgericht als oberste Instanz, bezüglich des dem Deutschen Musikalienhandel zu lebhafter Beschwerde gereichenden Ueberdruckens auf Stein von mit Eigenthumsrecht erschienenen Musikalien, und beziehungsweise auch des Abschreibens dersel-

Digitized by Google

ben eine principiell so bedeutsame Entscheidung ertheilt, dass wir, auf Anregung unseres Vereinsmitgliedes, des Herrn Commissionsrath Robert Seitz in Leipzig, beschlossen haben, der nunmehr für maassgebend zu erachtenden Anschauung des höchsten Gerichtshofes im allgemeinen Interesse durch nachfolgende ausführlichere Mittheilung weitere Verbreitung zu geben.

Im Februar 1874 erhob Herr Robert Seitz in Leipzig, als Verleger eines von Julius Rietz componirten Männerchores: »Im grünen Walde« Strafklage wegen Nachdrucks wider den Dirigenten und Vorsteher des Gesangvereins Concordia zu Aachen, Herrn Ackens, welcher aus der Partitur zu diesem Liede die einzelnen Chorstimmen durch lithographischen Ueberdruck zum Gebrauche für genannten Verein in je 40 Abdrücken für jede Stimme hatte vervielfältigen, und an die Vereinsmitglieder vertheilen lassen.

Durch Erkenntniss des Königl. Preuss. Landgerichts zu Aachen vom 1. Mai 1874 wurde nun zwar der Beschuldigte, Herr Ackens, zu Geldstrafe, Schadenersatz und in die Kosten verurtheilt, indem die Voraussetzungen zum Thatbestande des Nachdrucks, und insbesondere auch diejenige der beabsichtigten Verbreitung als jedweder Mittheilung von Nachdrucksexemplaren zum Gebrauche von andern Personen im Gegensatze zum blossen eigenen Gebrauche, für vorhanden erachtet wurden.

Dagegen erkannte auf Berufung des Angeschuldigten die correctionelle Appellationskammer desselben Landgerichts in zweiter Instanz reformatorisch auf Freisprechung des Beklagten von Strafe und Kosten sowie auf Abweisung Klägers mit dem Anspruche auf Schadenersatz hauptsächlich in Erwägung,

dass der Appellant nur Namens des Gesangvereins Concordia und lediglich zum Gebrauche dieser Gesellschaft als solcher den betreffenden Ueberdruck habe anfertigen lassen,

dass auch die einzelnen Mitglieder der Concordia keine Eigenthumsrechte an den qu. Exemplaren erworben, diese vielmehr fortwährend in Verwahr der Gesellschaft verblieben und den Vereinsmitgliedern nur bei Proben und Aufführungen zum momentanen Gebrauch ausgehändigt worden seien; dass daher die Concordia bezüglich der in Rede stehenden Vervielfältigung, einer Privatperson, welche eine solche lediglich zu ihrer persönlichen Benutzung vorgenommen und hierdurch einem Strafgesetze nicht entgegengehandelt habe, gleich zu erachten sei. —

Gegen diese Entscheidung ergriff der Kläger den Cassationsrecurs, in dessen Folge das Reichsoberhandelsgericht zwar, in Ermangelung gleichen Recurses von Seiten der Staatsanwaltschaft zu einer Aenderung des zweiten Urtheils, soweit es den Beschuldigten von Strafe freigesprochen hatte, nicht gelangen konnte, im Uebrigen aber aus nachstehenden wörtlich wiedergegebenen Gründen:

»In Erwägung, dass der Appellrichter die Annahme, es liege eine Absicht der Verbreitung des Nachdrucks nicht vor, auf die Erwägung gründet, der Beschuldigte habe den Nachdruck nur als Vorstand des Gesangvereins Concordia, in dessen Namen und zu dessen Gebrauche anfertigen lassen, die einzelnen Vereinsmitglieder aber hätten nie Eigenthumsrechte an den Nachdrucksexemplaren erworben, vielmehr seien letztere im Verwahre des Vereines verblieben und den Mitgliedern nur bei Proben und Aufführungen zum momentanen Gebrauche ausgehändigt worden;

dass er bei dieser Sachlage folgert, der Verein Concordia sei bezüglich der in Frage stehenden Vervielfältigung einer Privatperson, welche eine Vervielfältigung nur zu ihrer persönlichen Benutzung vorgenommen, gleichzuachten;

dass jedoch diese Erwägungen dem Begriffe der Verbreitung viel zu enge Grenzen ziehen und ihm eine dem Sinne und Zwecke des Gesetzes nicht entsprechende Bedeutung geben;

in Erwägung nämlich, dass vor Erlass des Nachdruckgesetzes vom 11. Juni 1870 in der Doctrin zwei verschiedene Ansichten vertreten waren, von denen die eine annahm, es bedinge jede mechanische Vervielfältigung eines Schriftwerkes an und für sich die Gefahr einer Verbreitung und somit auch einer Beschädigung des Eigenthümers, sie müsse daher für sich strafbar sein, während die andere zwar anerkannte, dass im Falle mechanischer Vervielfältigung nur höchst selten die Absicht einer den Eigenthümer beschädigenden Verbreitung fehlen werde, allein es geeignet hielt in den Ausnahmsfällen, wo diese Voraussetzung nicht zutreffe, eine Bestrafung nicht eintreten zu lassen, und dabei insbesondere auf den Fall hinwies, wenn ein Druck vorbereitet wird, um erst nach Ablauf der Schutzfrist verbreitet zu werden;

dass, wenn nun das Gesetz vom 11. Juni 1870 Paragraph 18 dieser letzteren Ansicht beitrat und, abweichend von dem Wortlaute der früheren Gesetze und Gesetzentwürfe, ausdrücklich die Absicht einer Verbreitung des Nachdrucks forderte, offenbar vorauszusetzen ist, dass es hiermit nur die bezeichneten Ausnahmsfälle, das heisst: diejenigen Fälle ausschliessen wollte, wo, dem Zwecke des Nachdrucks gemäss, eine Beeinträchtigung der Rechte des Urhebers, beziehentlich dessen Rechtsnachfolgers, gar nicht oder wenigstens nur in höchst geringem, nicht ins Gewicht fallenden, Maasse stattfindet;

dass dem entsprechend der Ausdruck: »verbreiten« im wörtlichen Sinne zu nehmen ist, wornach er alle Fälle umfasst, in welchen der Veranstalter des Nachdrucks denselben anderen Personen mittheilt oder zugänglich macht, ohne Unterschied, ob eine Veräusserung oder nur eine Gebrauchsgestattung stattfindet und ob die Mittheilung gegen Entgeld oder unentgeldlich erfolgt;

dass hiernach allerdings eine mechanische Vervielfältigung zum eigenen Gebrauche gestattet ist, jedoch selbstverständlich nur insoweit, als dieser eigene Gebrauch einen Gegensatz zur Verbreitung bildet, und nie aus dem Auge verloren werden darf, dass der Hauptzweck des Gesetzes darauf gerichtet ist, den Urheber, beziehungsweise dessen Rechtsnachfolger gegen jede wesentliche Beeinträchtigung seines Rechtes wirksam zu schützen;

dass von diesem Standpunkte aus es einen wesentlichen Unterschied begründet, ob die Benutzung des Nachdrucks durch eine physische Person oder durch eine Corporation oder einen Verein, beziehungsweise deren Mitglieder, in Frage steht, indem der Umstand, dass ein Nachdruck bestimmt ist von einer grösseren Zahl von Personen benutzt zu werden, an und für sich die Absicht der Verbreitung im Sinne des Gesetzes in sich schliesst;

dass, würde man das Gegentheil annehmen, die Folge wäre, dass eine Stadtgemeinde irgend ein den Bürgern dienliches Buch, zum Beispiel ein Schulbuch, in Tausenden von Exemplaren nachdrucken und benutzen lassen könnte, ohne dass ein strafbarer Nachdruck vorläge, was mit dem Zwecke des Gesetzes in offenstem Widerspruche stände;

dass daher der Appellrichter irrt, wenn er aus den von ihm festgestellten, vorstehend bezeichneten Thatsachen folgert, der Verein Concordia sei, was die Absicht der Verbreitung betrifft, einer Privatperson, welche eine Vervielfältigung nur zu ihrer persönlichen Benutzung vorgenommen, gleichzuachten;

dass namentlich auch kein Gewicht darauf gelegt werden kann, dass die betreffenden Singstimmen den Vereinsmitgliedern nur bei Proben und Aufführungen zum momentanen Gebrauch ausgehändigt werden sollten, da der Begriff der Verbreitung nicht von einer gewissen Zeitdauer der Benützung bedingt ist;

in Erwägung, dass die Richtigkeit dieser Principien und namentlich die Richtigkeit der Anwendung derselben auf den vorliegenden Fall klar hervortritt, wenn beachtet wird, dass die Bestimmung in Paragraph 4 Absatz 2 des Gesetzes, durch welche auch das Abschreiben, falls es den Druck vertritt, als verboten erklärt wird, gerade im Hinblick auf Fälle wie der vorliegende, entstanden ist;

dass nämlich schon früher in der Doctrin darauf hingewiesen wurde, es werde durch das Abschreiben einzelner Stimmen aus Orchesterwerken und Chören das Eigenthumsrecht der Componisten und Verleger in empfindlicher Weise beeinträchtigt und gelte dieses Abschreiben daher in der Praxis als unerlaubt; (Vesque von Püttlingen, das musikalische Autorrecht, Seite 84);

dass deshalb die Aufnahme bezeichneter Bestimmung ins Gesetz von der Commission des Reichstages

(Verhandlungen, Bd. IV, Seite 536)

mit der Erwägung befürwortet wurde, es habe für kleinere musikalische Compositionen das Abschreiben grosse Bedeutung, und bei den Verhandlungen im Reichstage

(Band II Seite 847)

um das Bedürfniss fraglicher Bestimmung darzuthun, hervorgehoben wurde, bei musikalischen Werken habe es der Verleger häufig blos auf den Absatz der einzelnen Stimmen an die Musik- und Gesangvereine abgesehen, während die Partitur selbst, da sie nur der Dirigent brauche, für ihn wenig Werth habe;

dass, wenn es nun augenscheinlich Wille des Gesetzes ist, es solle das blosse Abschreiben von Chorstimmen zum Zwecke der Benutzung durch Gesangvereine als eine die Rechte des Ur-

Digitized by Google

hebers des Musikwerkes, beziehentlich dessen Rechtsnachfolgers, gefährdende Verbreitung betrachtet werden, sicher noch weniger Zweifel besteht, dass die mechanische Vervielfältigung zu solchem Zwecke nicht erlaubt sein kann.«
das Urtheil zweiter Instanz vernichtet, in der Sache selbst aber entschieden hat, dass

in dem Verfahren des Herrn Ackens ein Nachdruck mit der Absicht der Verbreitung zu finden, das Urtheil erster Instanz, insoweit es dem Ankläger eine Geldbusse als Entschädigung zuerkannt, nicht minder die Einziehung der das nachgedruckte Lied enthaltenden Nachdrucksexemplare angeordnet habe, zu bestätigen und

der Beschuldigte dem Kläger gegenüber in die Kosten sämmtlicher Instanzen zu verurtheilen sei.

Können wir nun dem Vorstehenden noch die Bemerkung hinzufügen, dass ungeachtet in dem Falle, welcher den Anlass zu so inhaltsschwerer Entscheidung gegeben hat, es sich um ein sehr geringes Object handelt, der unterlegenen Partei doch sehr erhebliche Kosten erwachsen sind, so dürfen wir um so gewisser uns der Hoffnung hingeben, dass dem Ueberdrucken und beziehentlich Abschreiben von Musikalien, wenn es für den Unternehmer, nächst den Unannehmlichkeiten gerichtlicher Procedur, jedenfalls auch materielle Nachtheile bringt, mit dem Bekanntwerden dieser Consequenzen von selbst Einhalt gethan werde.

Leipzig, im Juni 1875.

Der Verein Deutscher Musikalienhändler.

ANZEIGER.

[125]

Nova No. 3
von
FRIEDRICH SCHREIBER,
k. k. Hof-Kunst- und Musikalien-Handlung in Wien (vormals C. A. Spina).

M. Pf.

Anthologie musicale. Fantaisies en forme de Potpourris sur les motifs les plus favoris d'opéras pour Piano. Nr. 154. Mögele, F., Friedrich der Heitzbare, Opernparodie 2 M. 75 Pf., Nr. 155 und 156. Offenbach, J., Madame Herzog, 1. und 2. Potpourri 2 M. 50 Pf., Nr. 157. Vasseur, L., Die Familie Trouillat.
Czerny, C., Op. 299. Schule der Geläufigkeit (L'Etude de la velocité). Vierzig Etuden für Pianoforte. Neue Ausgabe, revidirt von F. Roitzsch. Compl. in einem Bande 9 M. Heft 1—3 à 2 M. 50 Pf. Heft 4. 4 M.
Demekes, L., Op. 4. Liebesgeheimniss, Ständchen für Piano. Op. 5. Die schöne Steierin, Melodie für Piano . . . . à — 75
Evers, Ch., Op. 105. Fantaisie-Caprice pour Piano 2 25
—— Op. 106. Air varié et Presto agitato pour Piano . . . 2 —
Fahrbach, Henriette, Une fleur d'hiver. Idylle pour Piano . . 1 —
Fink, E., Op. 8. Henrietten-Polka française für Piano . . . — 75
—— Op. 9. Carnevals-Marsch für Piano . . . . — 75
Genée, Richard, Op. 235. Einjährig und freiwillig. Humoristisches Terzett für Tenor, Bariton und Bass mit Piano. Partitur und Stimmen 3 25
Germer, H., Op. 24. In stiller Nacht, Stimmungsbild f. Piano 1 50
Grimm, J. A., Fest-Marsch über die Volkshymnen (Oesterreich, England, Russland) für Piano zu vier Händen . . . 2 —
Hellmesberger, J. jun., 5 Lieder für eine Singstimme mit Piano. (Nr. 1. »Ich wandelte unter den Bäumen«. Nr. 2. »Vergiftet sind meine Lieder«. Nr. 3. »Mein Herz sei nicht beklommen«. Nr. 4. »Lieb Liebchen«, Gedichte von H. Heine. Nr. 5. Die Spröde, von Goethe.) Cplt. 1 75
Hofmann, Carl, Op. 41. Vier Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Piano. Nr. 1. Bleib bei mir, von Stermann 75 Pf. Nr. 2. Stelldichein, von A. Klement 1 M. Nr. 3. Am Bach, von J. Schinko 1 M. Nr. 4. Einsame Töne, von F. Wachter 1 M.
Hölzel, G., Op. 185. An die Entfernte, Gedicht von N. Lenau, für eine Singstimme mit Piano 1 25
Král, J. N., Op. 32. Die Gratulantin, Polka française für Piano — 75
Löw, J., Op. 221. Zwölf melodiöse Studien im modernen und brillanten Stile für Piano. Nr. 7. E moll. Nr. 8. E dur. Nr. 9. As dur. Nr. 10. Des dur. Nr. 11. A dur à 1 M. Nr. 12. Es dur 75 Pf.
Marchesi, Mathilde, C., Op. 19. Ave Maria 75 Pf. Op. 20. O santissima 50 Pf. Deux Offertoires pour voix de Soprano 1 25
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 17. Variations concertantes pour Piano et Violoncell . . . . Netto 1 50
—— dto. pour Piano et Violon, arrang. p. C. Czerny . Netto 1 50
Metzger, J. C., Op. 121. »Es öffnet leise klingend«, von A. Böttger für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen . 1 —
—— Op. 123. »Was singst du nicht?« von C. Hofmann, Solo-Quartett, dto. Partitur und Stimmen 1 50
—— Op. 124. Waldeinsamkeit, von Dr. F. Groder, für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen . . . . — 75
—— Op. 125. Ein politischer Speisezettel, Worte von E. Kohn. Humoristischer Scherz für Bass-Solo und Chor mit Piano. Partitur und Stimmen . . . . 3 —
Müller, A. jun., Waldmeisters Brautfahrt. Romantisch komische Oper in drei Aufzügen frei nach Otto Roquette's gleichnamigem Rhein-Wein- und Wandermärchen von Arthur Müller. Clavierauszug für Gesang und Piano. Octav . . . . . 20 —
Schmid, E., 3 Lieder im Volkstone für Männerchor (Nr. 1. Der Trauminid. Nr. 2. Da Hütlbua. Nr. 3. Schlag ein!) Partitur und Stimmen 1 50
Schreiber, F. jun., Op. 6. Wiener Tonecho, Walzer für Orchester 6 75
—— Op. 8. Jägers Liebchen, Polka française für Piano . . 1 —
Schumann, Robert, Compositionen f. Piano. (Op. 18. Arabeske. Op. 19. Blumenstück. Op. 20. Humoreske. Op. 23. Nachtstücke. Op. 26. Faschingsschwank aus Wien. Phantasiebilder). Complet in einem Octavbande . . . . 6 —
Storch, A. M., Abendgeläute, von F. A. Muth. Männerchor. Partitur und Stimmen . . . . 1 —
—— Liebchen, wach auf! Pizzicato-Serenade, für Männerstimmen (Soli und Chor) mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass oder Piano. Partitur, Begleitungs- und Chorstimmen 3 75
Strauss, Eduard, Op. 124. Fidele Bursche, Walzer für Piano . 1 50
—— Op. 125. Tour und retour, Polka française dto. . . . — 75
—— Op. 126. Aus dem Rechtsleben, Walzer dto. 1 50
—— Op. 127. Alpenrose, Polka-Mazurka dto. . . . . . — 75
—— Op. 128. Kleine Chronik, Polka (schnell) dto. . . . . — 75
—— Op. 129. Märzveilchen, Polka française dto. . . . . — 75
—— Op. 130. Bessere Zeiten, Walzer dto. 1 50
Strauss, Johann, Cagliostro in Wien, Operette. 1., 2. und 3. Potpourri für Piano (Anthologie musicale). Nr. 158. 2 M. 25 Pf. Nr. 159 und 160 à 2 M. 50 Pf.
—— dto. 1. Potpourri zu vier Händen. (Potpourris Nr. 20) . 2 75
Terschak, A., Op. 151. Oberösterreichische Tonbilder für Flöte und Piano. Nr. 1. Sonnenwend 2 M. 50 Pf. Nr. 2. Der Glöck'ltag 2 M. 25 Pf. Nr. 3. Der Wildschütz 2 M. 25 Pf.
Tyrell, Agnes, Op. 48. Zwölf grosse Studien für Piano (Abbé Dr. Franz Liszt zugeeignet). Heft I 4 M. 50 Pf. Heft II 3 M. 25 Pf.
Wichtl, G., Op. 109. Album-Blätter. Repertoire gefälliger und leicht ausführbarer Tonstücke über beliebte Melodien für Violine und Piano. Nr. 1. Strauss, Joh., Die Fledermaus. Potpourri 2 50
—— dto. Nr. 2. M. de R., Chansonette: »Si vous n'avez rien à me dire« Phantasie 1 50
—— dto. Nr. 3. Strauss, Joh., Indigo. Potpourri 2 75
Zellner, J., Op. 1. Zehn Stücke für Piano und Violoncell. Heft II 4 50

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.
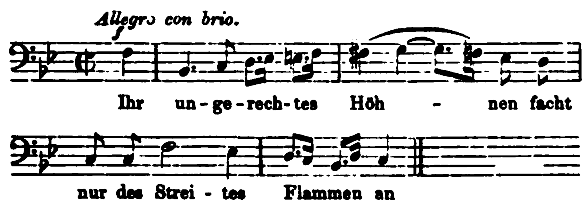
Leipzig, 7. Juli 1875. **Nr. 27.** X. Jahrgang.

Franz von Holstein's dreiactige Oper „Der Erbe von Morley".
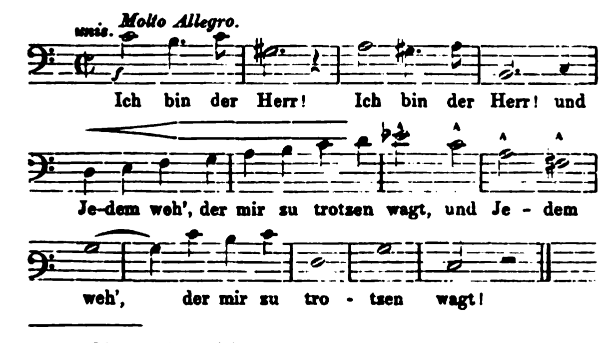
(Fortsetzung.)

Betrachten wir nun die Musik zum »Erben« zunächst vom Gesichtspunkte der Charakteristik, wie sich selbe in den Hauptmomenten jeder einzelnen Figur äussert; wir halten dabei die obige Ordnung fest.

Sir Godolphin (Bass) ist in unserer Oper reichlich bedacht und erfordert einen trefflichen Darsteller und Sänger. Im ersten Act lernen wir ihn als einen stolzen, hochfahrenden, rücksichtslosen Charakter kennen — und so zeichnet ihn auch die Musik in scharf ausgeprägten Weisen. Beim Auftreten ist er öfters durch ein »Leitmotiv« eingeführt (S. 27, 63),*) worauf wir wenig geben würden, wenn das, was er selbst sagt oder singt, nicht charakteristisch wäre. Nun ist dieses Leitmotiv aber seiner hochmuthigen Phrase entnommen, die er der Lady Sarah entgegenschleudert (Scene 5, S. 30):
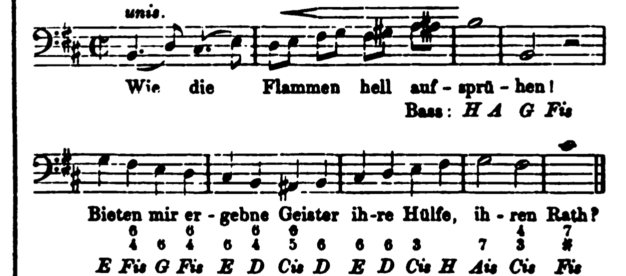


Ein anderes Motiv ist nicht weniger charakteristisch, nämlich im Finale des ersten Actes (S. 93), wo Godolphin sein Recht als Hausherr vorzeitig geltend macht:
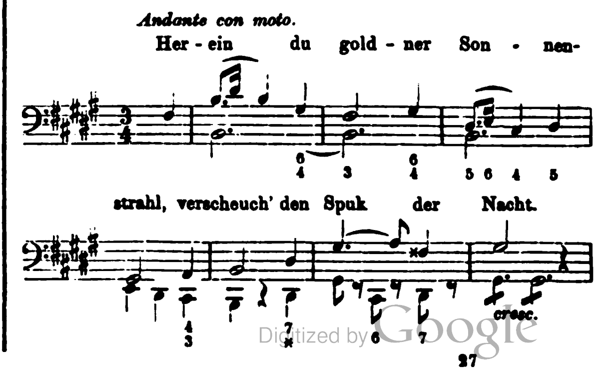


*) Diese und alle folgenden Seitenzahlen beziehen sich auf den Clavierauszug.

X.
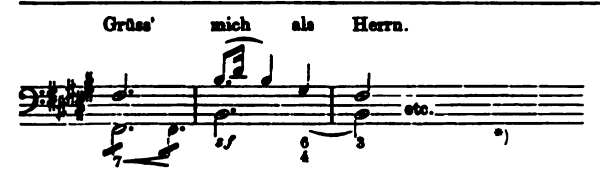
Seine hervorstechendste Partie ist aber die grosse erste Scene des dritten Actes (S. 211), wo er, im Besitz des Codicills, nun unfehlbar am Ziel seiner Wünsche zu sein meint und, nicht ganz unbelästigt von seinem Gewissen, das Codicill dem Feuer zu übergeben sich entschliesst. Der Uebergang von düsterer Stimmung durch raschen Entschluss zur That, und zum Glauben, nun wirklich »Herr« zu sein, ist musikalisch trefflich dargestellt: Zuerst ein Recitativ in lang gezogener eintöniger Haltung und mit sehr passender Harmonie und Instrumentation; dann ein *Allegro appassionato* in H-moll mit folgendem Motiv:



Endlich ein *Andante* in H-dur $^3/_4$-Takt, welches dem Frohgefühle des Sieges Ausdruck giebt, und zwar in einer Weise, wobei der eitle Charakter des Mannes doch festgehalten ist, was sich durch die eigenthümlichen Intervallsprünge der Melodie im ganzen Umfang der Stimme bekundet:

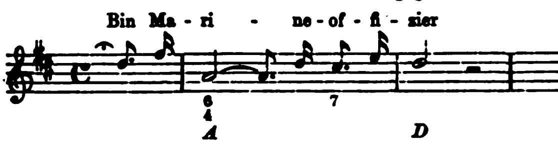


Digitized by Google
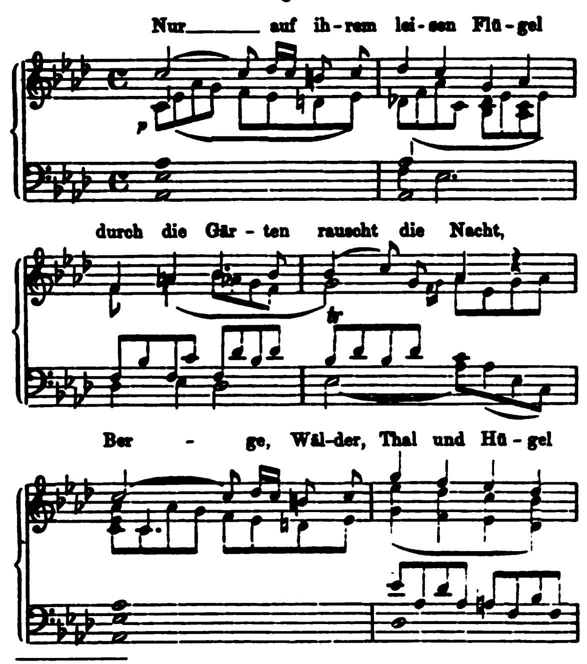


Ebenso ist dieser Charakter in den Ensemblestücken, wo Godolphin mitzuwirken hat, festgehalten, wie denn v. Holstein gerade in dieser Kunst sein eminent dramatisches Talent am sprechendsten beweist.

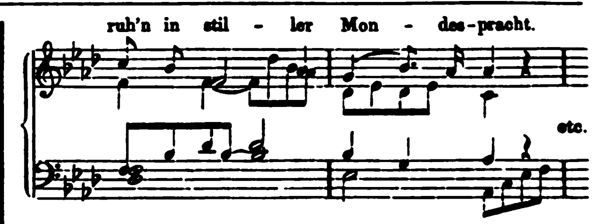
Wenden wir uns zu einer mehr sympathisch wirkenden Figur, zu Charles (Tenor). Sein Charakter offenbart sich musikalisch in einem Duett (S. 65) mit Godolphin. Es ist ein Stück im leichten Conversationston und erinnert an französische Muster. Das kleine Motiv, in welchem er auf Godolphin's Anrede, wer er sei, ausweichend antwortet, ist charakteristisch und von bestem Humor eingegeben:
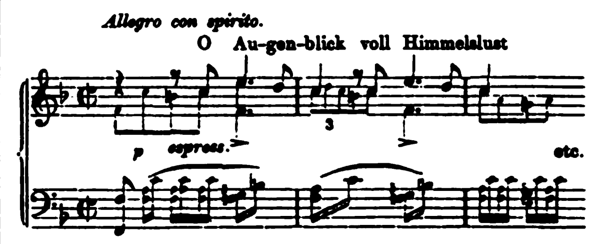


In diesem Tone ist das ganze Stück gehalten; innerhalb desselben aber waltet die vollkommenste Freiheit zur Entfaltung der durch den Text gebotenen Nüancen. Im ersten Act hat Charles weiter nichts als dieses Duett. Erst im zweiten Act beginnt er handelnd einzugreifen, und zwar in der neunten Scene (S. 175), wo er bei Mondschein Eveline erwartet, die ihren vermeintlichen Bruder zu begrüssen kommt. Ein *Andante* in As-dur giebt seinen Empfindungen Ausdruck. Die Stimmung des Stücks ist im Hauptmotiv bestimmt genug enthalten, so dass wir dasselbe hier anführen zu sollen glauben:
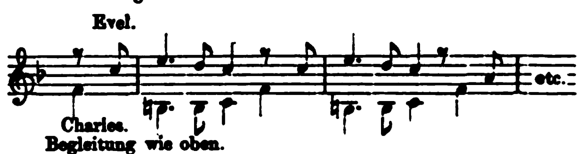


*) In München soll diese Arie ganz oder grossentheils ausgelassen worden sein. Wir können uns diese Seltsamkeit nur aus dem Umstande erklären, dass die Partie nicht in den Händen Kindermann's war.
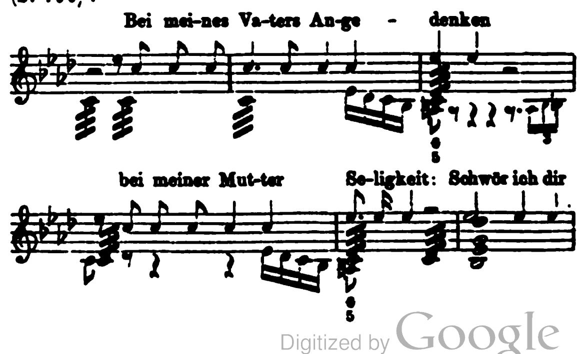


Es folgt die bedenkliche Scene (S. 178), wo Eveline in voller schwesterlicher Zärtlichkeit den »Bruder« umfängt, und Charles, wohl im Bewusstsein seiner unrechten Handlungsweise, sich doch dem Zauber nicht entziehen kann, die Geliebte vorläufig als »Schwester« im Arm zu halten. Es entspinnt sich ein Duett (F-dur, *Alla breve, Allegro con spirito*) von leidenschaftlichem, doch reinem Charakter, zuerst mit wie folgt beginnender, von Eveline und Charles abwechselnd gesungener Melodie:
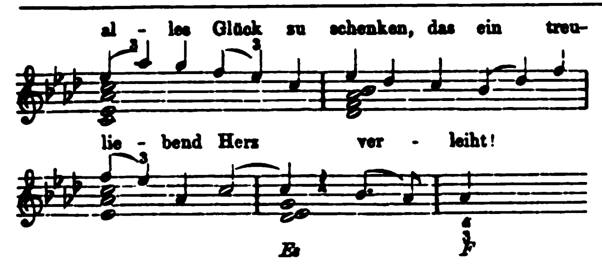


Nach einer Cadenz in C-dur folgt dann ein engeres Zusammentreten der Motive und endlich ein Ensemble-Gesang des Hauptmotivs wie folgt:
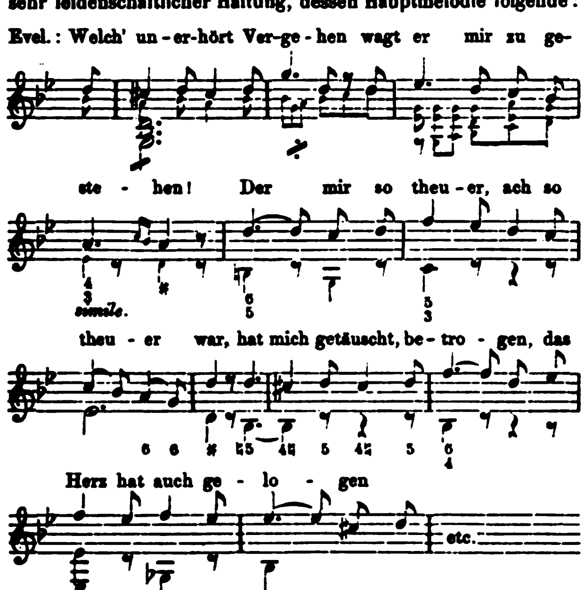


Charles' Glück dauert nur so lange, als er mit der Geliebten allein ist; sobald die »Freunde« dazu kommen, um Evelinens Schwesterglück zu theilen, wird Charles sich seiner falschen Stellung und seines Unrechtes klar bewusst (S. 186); er macht vergebliche Anstrengungen loszukommen: es gelingt ihm nicht, was er mehrmals ernstlich versucht, sich in seiner wahren Gestalt zu zeigen. Das hier entstehende Ensemblestück (Eveline, Lydia, Charles, Allan), so glücklich der Ton desselben ist, giebt doch Charles Gelegenheit, seine grosse Verlegenheit und seine innige Theilnahme an der getäuschten »Schwester« in »bei Seite« gesungenen Phrasen getreu auszudrücken. Von der muthwilligen Lydia aufgefordert, Eveline zu umarmen, hilft er sich durch folgende warme und ausdrucksvolle Phrase (S. 196):
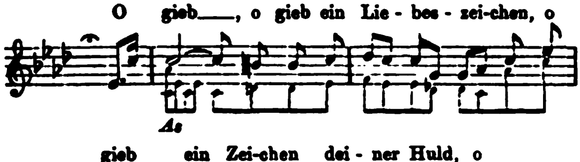


Digitized by Google
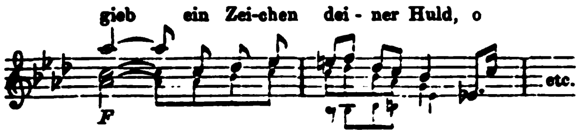


Die Hauptscene für Charles ist dann die sechste des dritten Actes (S. 235), wo er endlich sich Evelinen ehrlich enthüllt, um ihre Verzeihung bittet und seine Liebe bekennt: »O lass es dir gestehen, ob schwer auch mein Vergehen, — — — nicht hat es dich betrogen, was dich zu mir gezogen, dich lieb' ich treu, dich lieb' ich wahr, dich werd' ich lieben immerdar«. Dieses Duett gipfelt in einem *Allegro*, G-moll, $^6/_8$-Takt, von sehr leidenschaftlicher Haltung, dessen Hauptmelodie folgende:
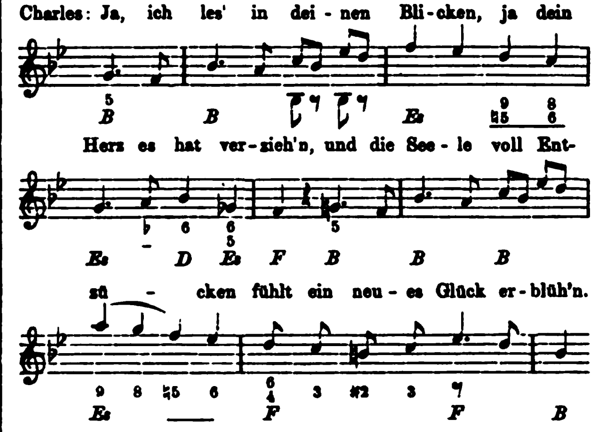


Nachdem dieser Satz sich voll ausgetönt, bittet Charles noch in einem *Andantino*, As-dur $^4/_4$:
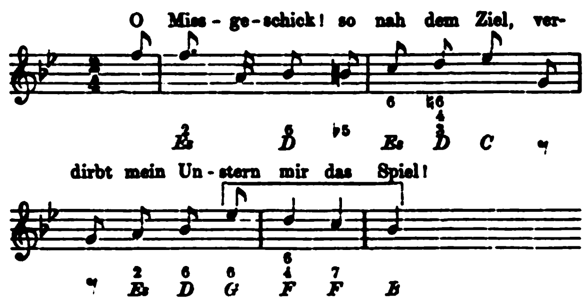




Schliesslich endet das Stück in einem *Allegro molto con fuoco*, B-dur, mit einer Melodie, die freilich besonders den Liebhabern italienischer Musik zusagen wird, am meisten dort, wo sie von beiden Sängern in Sexten gesungen wird. Wir unsererseits finden dieselbe für eine deutsche Oper nicht ganz stilgemäss, doch wird man uns vielleicht den nothwendig universellen Stil einer Oper entgegenhalten, und Angesichts so vieler echt deutscher Züge in dieser Oper versöhnen wir uns leicht mit diesem überdies rhythmisch schwungvollen Italianismus:



Edel und ausdrucksvoll sind später die Sätze Charles', wo er seiner Mutter gedenkt (S. 269) und als Enkel Lady Sarah's erkannt wird (S. 271).

Betrachten wir jetzt in Kürze die Partie William Seyton's (Tenor) und sehen, mit welchen Mitteln der Componist diesen lustigen Charakter darstellt. Es kommt in der Oper eine Stelle vor, wo William zu sagen hat: »Ich? singen? das ist meine schwache Seit'!« (S. 126). Vielleicht hat dies den possierlich stereotypen und absichtlich altmodischen Refrain hervorgerufen, mit welchem William viele seiner Phrasen abschliesst, dadurch aber die Lachmuskeln des Hörers allemal in Bewegung setzt. William tritt zuerst als Begleiter Lydia's in einem sehr lustigen, erstere parodirenden Gesang auf, welchen wir unter Lydia's Partie anführen werden. Jene stereotype Schlussphrase erscheint zum ersten Mal zu Beginn des Terzetts, achte Scene (S. 41), wo er singt:
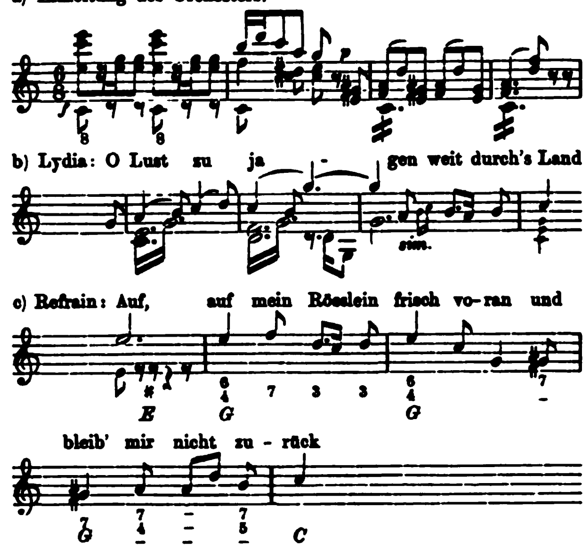


Dieselbe wiederholt sich später öfter, doch nicht so oft, dass der Spass etwa läppisch würde. Es sind meist kurze, aphoristische Sätzchen, die William zu singen hat und in welchen er fein gezeichnet ist; zu einem selbständigen Solo bringt er es in der Oper nicht, dazu ist er auch eine zu unbedeutende Person in ihr; doch wirkt er auf's glücklichste in mehreren Ensemble-Partien mit.

Miss Lydia, die ausgelassene junge Wittwe, von William umworben und am Schluss sich ihm ergebend (Sopran), ist vom Componisten mit voller Absicht als Coloratur-Partie behandelt; und in der That schickt sich die Coloratur für unseren heutigen Geschmack für solche Charaktere am besten. Der Componist, zu dieser Behandlung fast gezwungen, legt sie aber nicht ohne eine gewisse feine Ironie an, indem er mitunter das coloristische Princip übertreibt und dadurch komisch werden lässt. Vorerst zwar tritt Lydia (in der

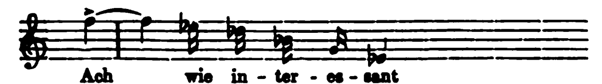
Digitized by Google

sechsten Scene des ersten Acts) nur mit einem sehr munteren »Liede« auf (S. 34) — demselben, welches William dann parodirend wiederholt (mit anderem Texte). Doch finden sich schon hier Läufe und nach italienischer Art stark aufgetragene Cadenzen, die wir als feine Satyre auffassen, die sich aber mit dem Wesen der singenden Person wohl vertragen. Von diesem Zierrath abgesehen ist das fragliche Lied ganz reizend: wir setzen die Hauptmotive her:

a) Einleitung des Orchesters.



Dergleichen gelungen lustige Musik hat man in einer deutschen Oper wahrhaftig lange nicht gehört. Weiterhin amusirt uns Lydia öfters durch ihren Lieblingsausruf (S. 56):



durch ihre musikalisch-schnippischen an ihren Liebhaber gerichteten Phrasen (S. 40), durch ihre belebende Theilnahme an einem köstlichen Terzett in B-dur (Eveline, Lydia und William) in der achten Scene (S. 41), durch die übersprudelnde Laune, mit welcher sie in einem *Allegretto*, D-dur $^3/_8$, William mit Commissionen überhäuft (S. 48). Ihr Hauptstück hat sie aber zum Beginn des zweiten Actes. Diese Scene oder Arie (S. 107) ist höchst wahrscheinlich eine Concession an die Darstellerin dieser Rolle in Leipzig, Frau Peschka-Leutner, und würde als solche unbedingt unter das Anathema der »Ritter vom reinen Drama« fallen. Der Componist selbst, ungewiss ob man diese Concession überall werde annehmen wollen oder können, hat in einem Supplement ein Ersatzstück oder Surrogat für diese Arie beigegeben, das eber wenig heissen will, weshalb wir, wenn die Arie schon wegbleiben muss, eine noch weitere Kürzung oder vielmehr Streichung empfehlen würden. Was aber die Arie betrifft, so möchten wir trotz Allem für sie eintreten. Denn vom dramatischen Gesichtspunkte ist sie in ihrer Stellung am Beginn des zweiten Actes unschädlich und trägt entschieden dazu bei, das heitere Element dieser Oper zu verstärken, welches gegen Ende ohnehin immer mehr zurücktritt. Vom musikalischen Gesichtspunkte ist sie aber wegen ihres launigen und farbenreichen Inhaltes, und wegen des getreuen und treffenden Ausdrucks, entschieden werthvoll. In eine ernste Oper würde sie allerdings gar nicht passen. Lydia vergleicht sich hier mit einer Libelle, mit welcher Species sie allerdings nahe verwandt ist. Ihre Phantasie spiegelt ihr »Das Gaukeln und Schaukeln durch's Leben dahin« reizend vor; sie weilt in Gedanken in Venedig, in Paris, Neapel etc. Musikalisch gliedert sich das Ganze in einen Hauptsatz in B-dur $^2/_4$, der als eine Art da Capo wiederkehrt: dazwischen steht ein Venetianisches Gondellied in G-moll; dann ein kurzes *Allegretto* wesentlich in F-dur, Paris gewidmet; dann ein Satz in B-dur, an Neapel adressirt. Nach dem wiedergekehrten Hauptsatze folgt dann noch eine Coda*), eine wahre Intonationsprobe für die Sängerin, mit chromatischen und diatonischen Läufen und Modulationen, die wahrhaft halsbrechend zu nennen sind, der Sängerin aber, welche diese Schwierigkeiten glücklich und mit Humor überwindet, wenigstens ein Dutzend Lorbeerkränze aus den Logen eintragen muss. — Im weiteren Verlauf hat Lydia nur mehr in Recitativsätzen und Ensemblestücken zu singen, weshalb wir einstweilen uns von ihr empfehlen.

*) Das vorwärts zeigende Wiederholungszeichen daselbst steht in Partitur und Clavierauszug einen Takt zu früh.

(Schluss folgt.)

Händel's Messias.

Eine Prüfung der Originalhandschrift und anderer gleichzeitiger Manuscripte

von

W. G. Cusins.

(Fortsetzung.)
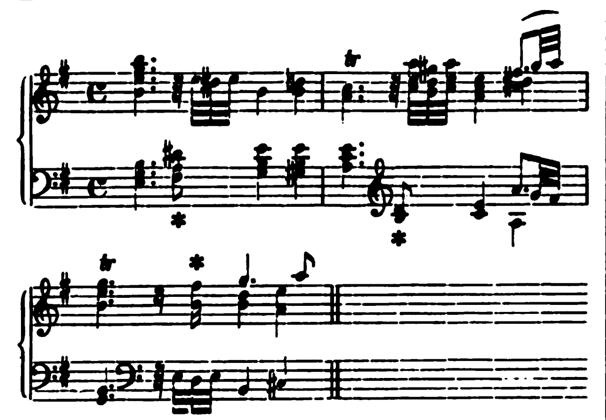
Nach dem Autograph ist keine Copie vorhanden, welche ein so tiefes Interesse erregt, als die Sir F. Ouseley gehörende (die ich die Dubliner Copie nennen will), denn sie ist voll von genauen Angaben in Händel's Handschrift. Ich werde blos von seinen eigenhändigen Bemerkungen sprechen, und ich glaube, dass meine Bekanntschaft mit seinen Handschriften mir gestattet, genau zu bestimmen, welche Bemerkungen von Händel sind und welche nicht. Das ausgezeichnete Facsimile des Autographs in Photo-Lithographie, welches die Sacred Harmonic Society mit Genehmigung der Königin herausgegeben hat, gestattet jedem zu sehen, was in der Buckingham-Palast-Partitur vorhanden ist; deshalb werden sich meine Bemerkungen hauptsächlich darauf erstrecken, was die Dubliner Handschrift enthält, weil diese bisher noch nicht der kritischen Prüfung unterworfen ist, die sie verdient.

Die Ouvertüre (Händel nennt sie im Autograph »Sinfonia«) ist ein sehr conventionelles Stück, nach dem Modell gebildet, welches Lully (1634—1687) aufgestellt zu haben scheint, wie ähnlich Haydn später der Welt die Form der Symphonie dictirte. Es ist keineswegs seine beste Ouvertüre. Esther, welche 21 Jahre zuvor geschrieben wurde, hat eine viel schönere, und die Samson-Sinfonia, unmittelbar nach dem Messias geschrieben, übertrifft sie sehr, beides an Macht und Schönheit. Die Opern von Lully, wie z. B. Phaeton und Cadmus, haben Ouvertüren mit Introductionen von punktirten Noten und fugirtem Allegro; manche von Steffani's Opern desgleichen (Orlando Generoso und La Libertà Contenta z. B.) und die grosse Mehrzahl von Händel's Opern-Ouvertüren sind nach demselben Modell gestaltet.

Ein höchst wichtiger Gegenstand der Untersuchung ist die Art, wie die punktirte Note und die ihr folgende in diesen Introductionen gespielt werden muss.

Drei Takte in der Ouvertüre des Belsazar werden, wie ich glaube, bestimmen, wie Händel diese verstanden wissen wollte. In der ersten Hälfte des dritten Taktes hat er durch Zufall die richtige Lesart gegeben:

Digitized by Google
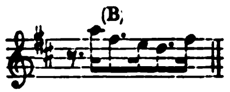


Ich denke, wenn man diese Takte genau betrachtet, so wird Niemand zweifeln, dass die dem Punkte folgende Note in der ersten Hälfte von Takt 1 und 2 nicht mit mathematischer Genauigkeit, sondern einfach als eine kurze Note gespielt werden sollte, nämlich so wie das Sechzehntel im dritten Takt. Man muss nicht vergessen, dass Lully, Steffani und Händel von den modernen Doppelpunkten nichts wussten, und der geschriebene Text jener Tage wurde nicht angesehen, als ob er so ausgeführt werden sollte, wie wir jetzt ein Stück von Beethoven, Mendelssohn oder Schumann geben würden.

Dr. Crotch sagt in seiner Vorrede zu den Anthems, welche er für die [frühere] Londoner Händelgesellschaft herausgab, im Hinblick auf solche Dinge wie punktirte Pausen, Noten mit Doppelpunkten, Pianos und Fortes, Crescendos und Decrescendos u. dgl.: »Es war früher gebräuchlich für den Componisten, diese Besonderheiten in den zahlreichen Proben zu lehren, statt sich auf die Notation zu verlassen.« Dass Händel's Notation oft unbestimmt, mitunter launisch ist, kann man aus seinem Dettinger Te Deum sehen, und Sir George Smart sagt in seinem Vorwort zu der Ausgabe jenes Werkes: »Auf Seite 24 ist es *jetzt gebräuchlich,* den ersten Takt
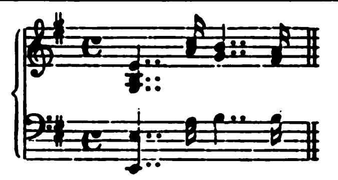


und alle ähnlichen Takte so: *)
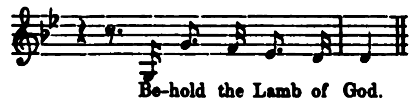


zu spielen, so dass die erste Note ein Sechzehntel wird; aber mit der Ausnahme des ersten Taktes auf Seite 34, *welchen Händel wie bei* B *geschrieben hat,* sind alle übrigen Takte in diesem Satze wie bei A; folglich habe ich es für meine Pflicht angesehen, mich an seine Notation zu halten.« Ich habe das Autograph nachgesehen und finde, dass dieser erste Takt auf Seite 34 in Sir G. Smart's Edition dort für die zweite Trompete wie bei A geschrieben ist, und für die Oboe wie bei B: ein unwidersprechlicher Beweis, dass ein Achtel sowohl für ein Achtel wie für ein Sechzehntel stehen kann.

Mozart hat in seiner Partitur verschiedene Stücke auf moderne Art notirt, unter anderen das Recitativ »Thus saith the Lord«, den Chor »Surely he hath borne« und »The trumpet shall sound«. Er hätte in der Ouvertüre doppelte Punkte hinzusetzen sollen, da dieselbe ohne Frage so gespielt werden sollte: **)



Nachdem ich die Frage wegen der punktirten Noten genau überlegt hatte, erwähnte ich derselben gegen Sir George Elvey, der darauf ein Arrangement der Ouvertüre und Chöre des Messias für Orgel von Dr. Crotch in meine Hand gab, mit welchem ich nicht bekannt war. In diesem Arrangement finde ich die Ouvertüre mit Doppelpunkten gedruckt, wie oben; den Chor »Behold the Lamb of God« so:



— eine dringend zu empfehlende Lesart; das Adagio am Ende von »All we like sheep« mit Doppelpunkten, und den Anfang von »The Lord gave the word« ebenfalls mit Doppelpunkten. Ich höre, dass er in seinem Arrangement des Hagelchors in Israel ebenfalls mit einem Sechzehntel- statt mit einem Achtel-Accord beginnt und die nächstfolgenden Takte in gleicher Weise behandelt. Ich bin überzeugt, dass dieses die richtige Tradition ist, denn wir haben die Autorität von Sir George Elvey und seinem verstorbenen Bruder Dr. Stephan Elvey dafür, dass Dr. Crotch alle diese Stücke mit Dr. Randall in Cambridge durchgespielt hatte. Nun war Dr. Randall als Sängerknabe in der königl. Kapelle diejenige Person, welche 1731 in London die Partie der Esther zum ersten Male öffentlich sang, und späterhin spielte er in Händel's Orchester die Viola, als die grossen Oratorien zuerst herauskamen. Randall kann also Crotch sicherlich nicht betrogen haben. In jetziger Zeit sind wir, und mit Recht, so daran gewöhnt, jedes Stück genau so zu spielen wie es geschrieben ist, dass wir dadurch in den Irrthum verfallen anzunehmen, auch die Musik des vorigen Jahrhunderts müsse in gleicher Weise behandelt werden; aber (wie Herr G. A. Macfarren in einer Zuschrift an mich treffend sich ausdrückt) »das moderne System buchstäblicher Genauigkeit auf Kosten geistiger Treue lässt Tradition unbeachtet, und das Resultat ist Steifheit und Schwerfälligkeit«.
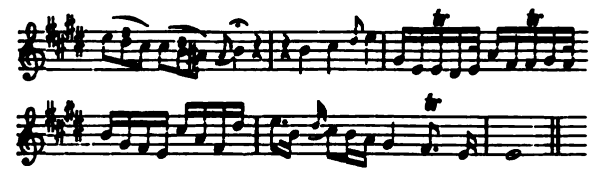
Beim Beginn der Fuge geben sowohl Crotch wie Horsley ein E im Basse. Händel spielte diesen Ton vielleicht auf der Orgel bei der Aufführung, wie Organisten bei der Kirchenmusik thun, um den Satz anzuheben; das Subject, welches in tonischer Harmonie beginnt, erfordert auch das E nach dem Dominantaccord zum Schluss des Grave. In der Dubliner Handschrift finde ich zwei Bleistift-Kürzungen von Händel — eine von drei Takten, 33 Takte vom Ende; die andere von acht Takten, zwölf Takte vom Ende. Das Ende des Satzes wird allgemein *adagio* genommen; dies ist möglicher Weise die richtige Lesart, obwohl Händel es nicht angegeben hat.

In der Dubliner Handschrift erscheinen die folgenden Namen mit Bleistift über »Comfort ye« und »Every valley«: Beard (dreimal), Mr. Lowe und Signora Avolio; Händel gestattete also, dass diese Stücke vom Sopran gesungen wurden (die Catalani war ebenfalls gewohnt sie zu singen). In dieser Handschrift finde ich ausserdem noch eine Cadenza für den Schluss der Arie; sie ist in Schmidt's Handschrift und zu merkwürdig, um hier nicht mitgetheilt zu werden:

*) In was für eine Verwirrung waren die Dinge gerathen!

**) Es ist mir gestattet zu sagen, dass Sir W. Sterndale Bennett derselben Meinung ist, und auch Sir F. Ouseley ist ihr günstig gestimmt. Der Erstere gab Sätze von Bach und selbst von Beethoven an, welche nicht so ausgeführt werden können wie sie geschrieben sind.

Digitized by Google



Dem Recitativ »Thus saith the Lord« sind in der Dubliner Copie die Namen Rheinhold, Savage und Mason beigefügt. Die erste, später aufgegebene Version von »But who may abide« (Randall und Abell's Ausgabe S. 21) war für Bass geschrieben; aber der Gesang mit dem Prestissimo-Satze, welcher jetzt gesungen wird, ist für Alt componirt. In der Dubliner Handschrift haben wir Händel's Autograph von dieser Version, ein Factum, welches, wie ich glaube, bisher nicht bekannt war, sonst würde Schölcher das nicht gesagt haben, was S. 259 in seinem Leben Händel's steht. In dieser Handschrift streicht Händel die frühere Bass-Version aus und schreibt darüber »For Guadagni«, und componirt sodann die Alto-Version im Altschlüssel, wieder mit der Ueberschrift »For Guadagni«. Es ist immer viel Streit gewesen über die Stimme, welche diesen Gesang zu singen habe, aber die Dubliner Copie macht demselben ein Ende, indem aus einer Untersuchung derselben hervorgeht, dass das Autograph der Alt-Version in ihr enthalten ist. Randall und Abell, Horsley, Novello, sie alle drucken diese Version verkehrterweise für eine Bassstimme, doch Arnold giebt die richtigen Noten, obwohl im Sopranschlüssel. Die Hamburger Handschrift hat ausser der Alto-Version eine Transposition nach G-moll für Sopran, während die Findlinghospital-Handschrift die Alt-Version und eine Transposition nach A-moll aufweist. Vielleicht zog Händel später vor, als Guadagni nicht mehr zu haben war, es von einem Sopran singen zu lassen. Er war nicht sehr scrupulös hinsichtlich des Schlüssels, in welchem seine Musik gesungen wurde, denn seine Originalmanuscripte und Handexemplare sind voll von Transpositions-Angaben. Aber die ersten Intentionen eines Componisten werden durch diese zeitweiligen Aenderungen nicht alterirt, und die Thatsache bleibt, dass die Version von »But who may abide« mit dem Prestissimo in D-moll componirt und im Altschlüssel geschrieben wurde.

Es ist gesagt, dass die Arie bei der ersten Aufführung in Dublin gestrichen und ein Recitativ an ihre Stelle gesetzt wurde, ohne Zweifel wegen des Nichterfolges der sehr steifen Bass-Version bei den Proben, aber von diesem Recitativ vermag ich das Autograph nicht aufzufinden. Arnold giebt das Recitativ in seiner Ausgabe im Appendix.

(Fortsetzung folgt.)

Die Breslauer Singakademie und die Feier ihres 50jährigen Bestandes.

(Fortsetzung.)

2.

Die Jubiläumsfeier am 4. und 5. Mai.

Nachdem in den vorigen Nummern der Dirigent dieser Akademie über seine Wirksamkeit in derselben sich ausgesprochen hat, wollen wir zunächst einige Urtheile der dortigen Blätter über ihn anführen. Die »Breslauer Zeitung« vom 8. Mai schreibt: »Es muss gebührend hervorgehoben werden, dass seit Schaeffer's Leitung der A capella-Gesang einen erfreulichen Aufschwung genommen hat. Seinen gediegenen Kenntnissen in diesem Specialfach und seinem geläuterten Kunstgeschmack, welcher aus den ehrwürdigen Jahren eines Chorals nicht ohne Weiteres die Berechtigung für seine fernere Lebensfähigkeit herleitet, verdankt die Akademie die Bekanntschaft einer Menge vortrefflicher Kirchengesänge des Mittelalters. Und wie versteht er es, diese unseren Süssweindämchen, um mit Griepenkerl zu reden, manchmal recht herb erscheinende Kost durch Belehrung und geistvolle Hinweise schmackhaft zu machen! Man muss nur den Uebungen beigewohnt haben, um Schaeffer's grosse Vorzüge als musikalischen Aesthetikers voll würdigen zu können. War deshalb je ein äusseres Zeichen der Anerkennung verdient, so ist es die ihm von Sr. Majestät verliehene Decoration (der rothe Adlerorden vierter Klasse), mit deren Ueberreichung die Jubiläumsfeier inaugurirt wurde.« — Der Festbeschreiber in der »Schlesischen Zeitung« lässt sich etwas eingehender also vernehmen: »Wir können gewiss sein, dass Herr Schaeffer der Bedeutung, welche der Akademie gerade in Breslau als ein ästhetisches Erziehungsmittel eigenthümlich ist, immer eingedenk sein und bleiben wird. Seine persönliche Bescheidenheit vermied es wahrscheinlich, über diesen wichtigen Punkt sich in seiner Festschrift auszulassen, darum seien uns noch einige Bemerkungen hierzu gestattet. Unsere Stadt, wie allgemein bekannt, erfreut sich in künstlerischen Dingen nicht gerade des besten Ansehens. Die bildende Kunst steckt noch in den ersten Kinderschuhen, die Poesie — dass Gott erbarm! — kennt nur eine von bezahlten Thränen schwimmende Inseratenliteratur, und das Theater leidet seit Jahren an der allgemeinen Misère. Die Musik muss uns Alles sein, und denen, welche ihre idealen Bedürfnisse nicht im Wirthshause befriedigt sehen, steht fast nur der Concertsaal zur Erbauung ihres Gemüthes offen. Die Musik ist es, die, wie schon oben gesagt, bei uns eine aussergewöhnliche Pflege findet. Und woher kommt das? Eine angeborne Vorliebe existirt für diese Kunst bei uns ebensowenig als für eine ihrer Schwestern, und wenn nicht andere bestehende Verhältnisse hier entscheidend einwirkten, so würde auch die Musik nichts mehr als die Leierkastenempfindungen des Werkeltags zu versorgen haben. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir gerade die Singakademie als die Urheberin dieser künstlerischen Neigung bezeichnen. Die gleichgültige Menge, die obendrein dadurch, dass man unaufhörlich ihrer Eitelkeit und Sinnlichkeit zu schmeicheln sich bemüht, in einer traurigen Weise verdorben und abgestumpft ist, diese grosse Plebs, welche gegenwärtig die materiellen Mittel in der Gewalt hat, zu einem ernsthaften und rein geistigen Kunstgenuss heranzuziehen, ist unendlich schwer, nahezu unmöglich. Gelingt es aber, den überall verstreuten Samen des Guten und Schönen zum Leben zu erwecken, so dass er fühlt, er sei zur Blüthe und Frucht selbst berufen, so kann auch das Interesse am Guten und Schönen schon aus persönlichen Beweggründen nicht fehlen. Dadurch, dass die Akademie einzelne Bestandtheile aus den verschiedensten Klassen der Bevölkerung künstlerisch anregt, erzieht, beschäftigt und ausbildet, dringt die Lust an ihren Bestrebungen in immer weitere Kreise. Ehrgeiz und Eitelkeit, Gewohnheit und Mode mögen auch hier ihr Wort mitgesprochen haben und noch mitsprechen — wenn nur das Ganze dadurch gefördert wird. Wir stehen der Zeit nicht mehr fern, welche eine ideale Reaction gegen den Materialismus herbeiführen wird. Vorbereitet ist sie durch unsere staatliche Entwickelung, durch den Culturkampf und den Rückschlag der finanziellen Tollhäuslerwirthschaft in den Tagen des Wiener Krachs. Wir bauen Schulhäuser und Museen, und auch in unserer Stadt beginnen die Anfänge dieser neuen Culturepoche sich zu regen. Die Breslauer Singakademie aber darf es sich nachrühmen, diesen künstlerischen Bestrebungen vorgearbeitet zu haben, und in diesem guten Sinne wünschen wir ihr, ihren Mitgliedern, ihrem Director und ihren Freunden so schöner Tage noch viele, als sie in dieser Woche erlebt haben.«

Diese »schönen Tage« fingen am 4. Mai Vormittags an »mit

Digitized by Google

einem Festactus in der grossen Aula der Universität, über welchen im localen Theile dieser Zeitung bereits berichtet worden ist. Wir fügen hinzu, dass der Eindruck der Feierlichkeit ein mächtiger, herzerhebender war. Wieviel eine würdige Umgebung zur Stimmung einer Versammlung beizutragen vermag, trat uns in den heiteren Räumen des schön gewölbten Rococosaales recht lebendig vor die Seele. Wann werden wir endlich einen anständigen Concertsaal mit einem einladenden Eingang bekommen? Hinter den engen, niedrigen Thüren des Springer'schen Saales vermuthet man eher eine Kegelbahn als ein Auditorium, welches bestimmt ist, die Werke eines Bach oder Beethoven in sich aufzunehmen. Der Geh. Medicinalrath, Herr Professor Dr. Haeser hielt nach dem einleitenden herrlichen Choral »Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren« die Festrede. Er trat vor die mit goldenen Lorbeeren bekränzte Büste von Mosewius — das Meisterwerk ist von Rietschel nach einer Originalphotographie von Robert Weigelt angefertigt, die in der Lichtenberg'schen Kunsthandlung während des Jubiläums ausgestellt war — und begann mit einer historischen Uebersicht über die Entwickelung der Tonkunst in allgemeinen grossen Zügen, berührte die griechische Musik, versuchte dann eine Charakteristik der mittelalterlichen Tonkunst zu geben und ging über den Kirchengesang, die Erfindung des Contrapunkts durch die Renaissance und die Zeit der Niederländer zur Reformation über. Der geehrte Redner wies auf die Bedeutung der specifisch protestantischen Musik hin, kam dann auf die allmälig sich heran bildenden grösseren Kunstformen, auf Oper und Oratorium zu sprechen, gab ein Bild von Bach und Händel u. s. w. Die Freiheitskriege wurden als besonders bedeutsam für die fernere Entwickelung der Tonkunst erwähnt. Hieran reihte Herr Prof. Haeser die Gründung der Akademie und hob deren segensreiche Wirkung hervor. Sein übersichtlicher und geistvoller Vortrag schloss als eine Mahnung an die Versammlung mit den Worten Luther's:

Haltet Frau Musicam in Ehren!
In Gnaden gab sie Gott
Wider der Welt Spott,
Unsere Freude zu mehren:
Haltet Frau Musicam in Ehren!

Auf die Rede folgte der 100ste Psalm von Mendelssohn mit seinem gewaltig gesteigerten Schluss-Amen.

»Am Abend fand dann die eigentliche musikalische Hauptfeier im Springer'schen Saale statt. Eine glänzende Versammlung füllte Logen und Saal. Händel's Samson, als der Held, welcher schon vor 50 Jahren gegen das Philisterium siegreich zu Felde gezogen war, sollte auch an diesem Ehrenabende seine alte Stärke erproben. Man musste ihm allerdings die Locken etwas beschneiden, und für die Orgel traten die Instrumente des grossen Orchesters ein. Aber er machte auch so wie er war einen imposanten Eindruck. Die Leistungen der Solisten waren zum Theil lobenswerth, zum Theil von höchster Vollendung. Frau Joachim mit ihrem klangvollen, wehmüthig angehauchten Alt, einer Stimme, die Einem bis ins innerste Herz geht, kann singen, was sie will, sie wird der besten Wirkung immer gewiss sein. Herr Henschel stand auf gleicher Höhe neben ihr als ein Künstler ersten Ranges, die Arien des Harapha mit ihren langathmigen wuchtigen Coloraturen waren eine ebenso charakteristische als vollendete Kunstleistung, welche zur höchsten Anerkennung auffordert. Fräul. Doniges und Herr Torrige hatten neben solchen Kräften eine schwierige Stellung; aber sie waren beide, im Vertrauen auf ihre Tüchtigkeit, keineswegs eingeschüchtert, sondern fühlten sich vielmehr über sich selbst erhoben und dürfen gerechte Ansprüche auf wohlverdiente Lorbeeren machen. Die Chöre gingen vortrefflich und machten einen überwältigenden Eindruck. In der Begleitung liess sich das Orchester einige Versehen zu Schulden kommen, die indessen durch die gute Gesammtwirkung gedeckt wurden.« (Schles. Ztg.)

Wir fügen hinzu, was die »Bresl. Ztg.« über die Aufführung sagt. »Man gab das Werk mit wohlthuenden, fast noch nicht genug herzhaften Strichen, nach dem der Mosel'schen Bearbeitung vorzuziehenden Text von Gervinus und der instrumentalen Einrichtung vom Kapellmeister Karl Müller aus Frankfurt a. M. Letzterer hat namentlich durch die Hinzunahme der Posaunen herrliche Wirkungen geschaffen; wir erinnern nur an die Perle, den Chor: »O erst geschaffener Strahl«; schade nur, dass keine Orgel ihr mächtiges Wort dazu sprechen konnte! Das Oratorium war mühevoll einstudirt und den Sängern vollkommen geläufig geworden, so dass der Dirigent auf seine Kerntruppen fest vertrauen konnte. Es wurde denn auch in technischer Beziehung nicht das i-Pünktchen vergessen, aber dem Vortrag haftete eine monotone Starrheit an. Gewiss mag es oft schwer sein, die frostigen Formen (!) zu beleben, aber wo der Componist Fingerzeige für die Charakterisirung giebt, möge man doch ja freudig zugreifen. Wie würde, um hier nur Eines anzuführen, die Stelle im Schluss-Chor der zweiten Abtheilung »Und Grau'n fasst Luft und Meer« durch ein piano gewonnen, wie wirksam würde dann bei der Wiederkehr derselbe musikalische Gedanke auf die Worte »Der hoch in Macht siegprangt« contrastirt haben! Nicht auf derselben Stufe technischer Sicherheit stand das Orchester, wo unbegreifliche Verstösse vorkamen.

»Dagegen gewährten den reinsten Kunstgenuss unsere hochgeschätzten Gäste, Frau Joachim und Herr Henschel. Die Stimme dieser ersten Oratoriensängerin Deutschlands hat etwas unbeschreiblich Bestrickendes, sie verbindet Fülle und Kraft mit sammetartiger Weichheit, unveränderliche Schönheit mit reichster Modulationsfähigkeit, sie hat den schwierigen Culturkampf glücklich durchgekämpft, die feindlichen Register verbunden und eine plastische Ruhe in ihrem ganzen Bereiche hergestellt. Zu solchen äusseren Mitteln gesellen sich im liebenden Vereine eine hochgradige musikalische Sensibilität und der keuscheste Adel des Vortrags. Ihre Ausführung der melodiös dankbaren Partie des Micha war eine künstlerische That. Wir müssten zum grossen Theile dieselben Worte der Anerkennung wiederholen, um die Eigenart ihres Partners Herrn Henschel zu schildern. Verlieh die Natur seinem Organe namentlich in erhöhteren Stärkegraden auch nicht den gleichen sinnlichen Reiz, so trägt es doch eine gewisse weihevolle Färbung, wie geschaffen für geistliche Musik. Sein musikalischer Hausschatz ist gleichfalls aufs sauberste eingerichtet, aber von besonders sorgfältiger Pflege zeugen die Rhythmik und das Coloraturgebiet. Hier ist alles parquetirt, eine Unebenheit, ein Straucheln scheint unmöglich zu sein. Wie gemeisselt standen die prahlerischen Rouladen des Harapha da und die genaueste Phrasirung stempelte den Vortrag der Recitative zu einem geradezu musterhaften. Schliesslich soll seine kunstvoll auseinander gehaltene Charakteristik des »Riesen« und »Manoah« nicht ohne lobende Erwähnung bleiben. — Das Samson'sche Ehepaar war durch die besten Repräsentanten aus der Singakademie, Fräulein Doniges und Herrn Torrige vertreten. Wer sich neben jenen Rivalen noch allseitige Anerkennung zu verschaffen versteht, hat wahrlich kein geringes Zeugniss seiner musikalischen Qualitäten aufzuweisen, und es ist hier wohl am Platze, diesen beiden Vereinsmitgliedern einen öffentlichen Dank für die freudige Hingabe an die Interessen der Akademie auszusprechen. Möchten sie noch lange dem Institute, dem sie viel genützt, zur Zierde gereichen!«

(Schluss folgt.)


Digitized by Google

ANZEIGER.

[136] Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von Robert Schumann.

Op. 29. **Zigeunerleben.** Gedicht von E. Geibel, für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kleines Orchester instrumentirt von *Carl G. P. Grädener.* Partitur 3 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 4 M.

Op. 136. **Ouverture zu Goethe's Hermann und Dorothea.** Für Orchester. [Nr. 1 der nachgelassenen Werke.] Partitur in 8vo 4 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 9 M. Clavier-Auszug zu vier Händen, vom Componisten. 3 M. Clavier-Auszug zu zwei Händen, vom Componisten. 2 M. 50 Pf.

Op. 137. **Jagdlieder.** Fünf Gesänge aus H. Laube's Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor (mit vier Hörnern ad libitum). [Nr. 2 der nachgelassenen Werke.] Partitur und Stimmen 6 M. 50 Pf. Singstimmen einzeln à 80 Pf. Hornstimmen einzeln à 50 Pf.
Nr. 1. Zur hohen Jagd: »Frisch auf zum fröhlichen Jagen«. Nr. 2. »Habet Acht!« Nr. 3. Jagdmorgen: »O frischer Morgen, frischer Muth«. Nr. 4. Frühe: »Früh steht der Jäger auf«. Nr. 5. Bei der Flasche: »Wo giebt es wohl noch Jägerei«..

Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen von E. Geibel für eine und mehrere Stimmen (Sopran, Alt, Tenor u. Bass) mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen. [Nr. 3 der nachgelassenen Werke.] 9 M.
—— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte zu zwei Händen. 6 M.
Nr. 1. Vorspiel. (Im Bolerostempo.) 50 Pf.
- 2. Lied: »Tief im Herzen trag ich Pein«, für Sopran 50 Pf.
- 3. Lied: »O wie lieblich ist das Mädchen«, für Tenor 50 Pf.
- 4. Duett: »Bedeckt mich mit Blumen«, f. Sopran u. Alt 1 M.
- 5. Romanze: »Fluthenreicher Ebro«, für Bariton 1 M.
- 5bis. Dieselbe für Bass 1 M.
- 6. Intermezzo. (Nationaltanz.) 50 Pf.
- 7. Lied: »Weh, wie zornig ist das Mädchen«, f. Tenor 50 Pf.
- 8. Lied: »Hoch, hoch sind die Berge«, für Alt 80 Pf.
- 8bis. Dasselbe für Sopran 80 Pf.
- 9. Duett: »Blaue Augen hat das Mädchen«, für Tenor und Bass 1 M.
- 10. Quartett: »Dunkler Lichtglanz, blinder Blick«, für Sopran, Alt, Tenor und Bass 1 M. 80 Pf.

Op. 140. **Vom Pagen und der Königstochter.** Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester. [Nr. 5 der nachgelassenen Werke.] Partitur 18 M. Clavier-Auszug 9 M. Orchesterstimmen 15 M. Singstimmen 6 M. Chorstimmen einzeln à 50 Pf.

Op. 142. **Vier Gesänge.** Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. [Nr. 7 der nachgelassenen Werke.] 2 M. 80 Pf.
Nr. 1. Trost im Gesang: »Der Wandrer, dem verschwunden so Sonn' als Mondenlicht« von Just. Kerner. 80 Pf. Nr. 2. »Lehn' deine Wang' an meine Wang'« von H. Heine. 50 Pf. Nr. 3. Mädchenschwermuth: »Kleine Tropfen, seid ihr Thränen?« Unbekannter Dichter. 50 Pf. Nr. 4. »Mein Wagen rollet langsam« von H. Heine. 80 Pf.

Op. 143. **Das Glück von Edenhall.** Ballade von L. Uhland, bearbeitet von R. Hasenclever, für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 8 der nachgelassenen Werke.] Partitur 10 M. 50 Pf. Clavier-Auszug 5 M. Orchesterstimmen 13 M. Singstimmen 2 M. 50 Pf. Solostimmen 50 Pf. Chorstimmen einzeln à 50 Pf.

Op. 144. **Neujahrslied.** Gedicht von Friedr. Rückert für Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 9 der nachgelassenen Werke.] Partitur 18 M. Clavier-Auszug 8 M. Orchesterstimmen 14 M. Chorstimmen à 1 M.

Op. 147. **Messe.** Für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 10 der nachgelassenen Werke.] Partitur 16 M. Clavier-Auszug 11 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 18 M. Chorstimmen à 1 M. 80 Pf.

Op. 148. **Requiem.** Für Chor und Orchester. [Nr. 11 der nachgelassenen Werke.] Partitur 16 M. Clavier-Auszug 10 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 12 M. Chorstimmen einzeln à 1 M. 50 Pf. Clavier-Auszug zu vier Händen von *F. L. Schubert.* 8 M. 50 Pf.

Scherzo und **Presto passionato.** Für das Pianoforte. [Nr. 12 und 13 der nachgelassenen Werke.] Scherzo 1 M. 80 Pf. Presto 3 M.

Portrait von **Clara Schumann.** Nach der Photographie von Fr. Hanfstängl, lithographirt von demselben Pr. 3 M.

GIESSHÜBLER

[137] **bei Carlsbad,**

Reinster alkalischer Sauerbrunn,

wird bei

Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,

ferner mit

Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch, endlich als das brillanteste

Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.

Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer

Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

[138] Neuer Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von H. Schulz-Beuthen.

Op. 2. **Orientalische Bilder.** Acht Clavierstücke in Menuetten- und Scherzoform. Zwei Hefte à 3 M.
Op. 3. **Walzer** für Clavier zu vier Händen. 3 M.
Op. 4. **Befreiungs-Gesang der Verbannten Israels.** Nach Worten des 126. Psalms für gemischten oder Männerchor, Soli, Orchester und Clavier. Partitur 6 M. Clavier-Auszug 4 M. Orchesterstimmen 7 M. 50 Pf. Singstimmen für gemischten Chor 1 M. 50 Pf., für Männerchor 1 M. 50 Pf.
Op. 9. **Ungarisches Ständchen** für Violine und Clavier. 1 M. 50 Pf.
Op. 10. **Charakteristische Clavierstücke** zu vier Händen. 3 M.
Op. 11. **Kinder-Sinfonie** für Clavier zu vier Händen, Glockenspiel oder abgestimmte Gläser, Wachtel, Kukuk, zwei kleine Trompeten, Trommel, Triangel, kleine Becken, zwei Waldteufel, Nachtigall, Knarre und Schrillpfeife. Partitur 2 M. 80 Pf. Clavier-Auszug 2 M. 50 Pf. Stimmen 1 M. 50 Pf.
Op. 16. **Drei Clavierstücke** im ernsten Style. 2 M.
Op. 17. **Stimmungsbilder** in freier Walzerform. Für Clavier allein 2 M. Für Violine und Clavier 3 M.
Op. 20. **„Sieh, der Frühling kehret wieder“,** Gedicht von H. Allmers, für vierstimmigen Männerchor. Partitur 2 M. Stimmen à 50 Pf.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.
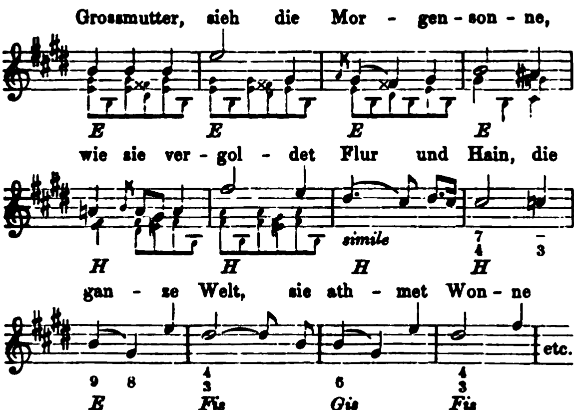
Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. Juli 1875. **Nr. 28.** X. Jahrgang.

Franz von Holstein's dreiactige Oper „Der Erbe von Morley".

(Schluss.)

Die schönste Partie der Oper ist vielleicht die der Eveline (Sopran). Mit welchem Nimbus von Unschuld und Liebenswürdigkeit hat der Autor diese Person ausgestattet! Welche Fülle herzinniger Melodien und melodischer Phrasen, die sich Ohr und Gemüth unverlierbar einprägen! Wohin man in dieser Partie das Auge lenkt, überall dieser Reiz, dieser herzlich warme Ton — es ist schwer davon für unseren Zweck eine Auswahl zu treffen; Einiges aber müssen wir doch in Noten mittheilen — auf Anderes wollen wir blos hinweisen. Schon ihr erstes Auftreten, der aufgeregten Dienerschaft gegenüber (S. 9), ist in herzliche Töne gekleidet. Besonders aber in der vierten Scene, im Duett (S. 20) mit der Grossmutter (E-dur ³/₄, *Allegro con grazia*), sind ihre Solostellen von erquickendem Reiz; z. B. gleich der Anfang:



Später die Erzählung ihres Traumes, dessen zwischen zwei Accorden schwankendes Hauptmotiv in der Oper bei verschiedenen Gelegenheiten sich vernehmen lässt; der höchst wirksame Tempowechsel mit aufregender Modulation bei der Stelle »und küsste mich«; endlich das reizende *Stretto* dieser Nummer — das sind lauter Momente von trefflichster Wirkung bei anscheinend grosser Einfachheit, und so charakteristisch wie nur immer möglich. Im Terzett Nr. 6 (S. 41) hat Eveline die Oberstimme; der sprudelnd heitere Charakter dieses Stückes lässt natürlich auch Eveline in dieser Färbung erscheinen — späterhin kommen erstere Momente für sie heran! So ist schon das »Lied« Nr. 7 (S. 57), wo Eveline, Lydia gegenüber, der Kindheit und des Bruders gedenkt, reich von Zügen tieferer Empfindung, herzgewinnender Schönheit. Wir wollen den *Agitato*-Mittelsatz in D-moll ⁶/₈, welcher so wirkungsvoll dem *Andante*-Hauptsatze in D-dur ⁴/₄ entgegentritt, hier mittheilen:

Wol - len mich Angst und Sor - gen be - schleichen,
was mich be - drückt, fühl ich ent - wei - chen,
denk' ich an ihn, gleich find' ich Ruh';
und ei - ne Stim - me flü - stert mir zu,
und ei - ne Stim - me flü - stert mir zu:
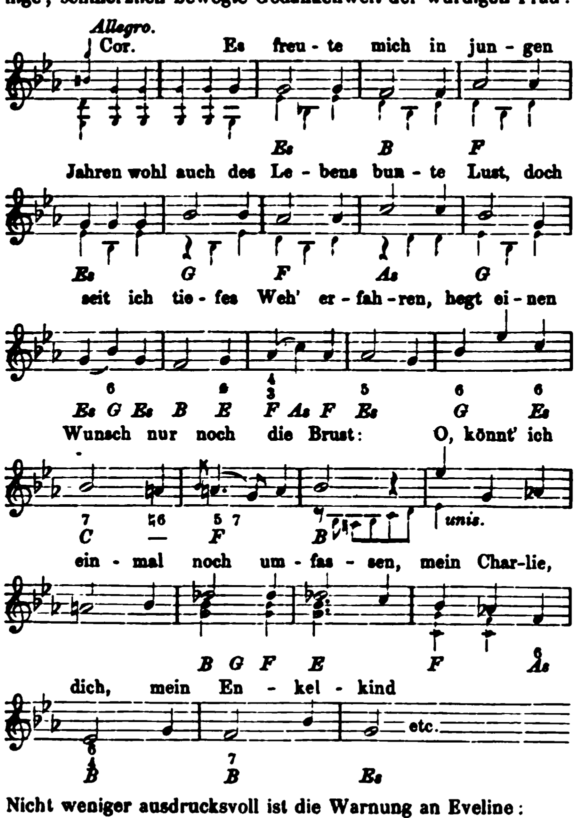
Andante.
Er kommt zu - rück, du wirst ihn se - hen etc.

Im zweiten Act hat Eveline eine prächtige Ballade (S. 120) zu singen, die zwar eigentlich keine dramatische Nothwendigkeit genannt werden kann, vielmehr eine Episode, die man aber hier, wo die Verwicklung noch nicht weit gediehen ist, auch dramatisch sich gern gefallen lässt, um so mehr, als sie eines der schönsten und der wenigen selbständigen Solostücke der Oper ist. Diese Ballade verdiente in Musikkreisen, wo gesungen wird, recht bekannt zu werden, sie ist sehr effectvoll und eignet sich vielleicht sogar für den Concertvortrag (mit Orchester). Ferner betheiligt sich Eveline an dem Cabinetsstück des zweiten Acts, dem Quintett (fünfte Scene S. 136), dann dem schon besprochenen Duett mit Charles, und dem Quartett (elfte Scene S. 184) bis zum Actschluss. Ihre schwerste und Hauptaufgabe aber liegt im dritten Act, in der Abschiedsscene

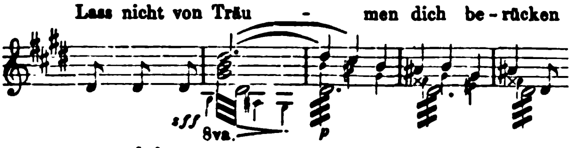
Digitized by Google

mit Charles (S. 135), wo sie den Uebergang von der Entrüstung über den eingestandenen Betrug zur Verzeihung und zum Bewusstwerden des Zaubers, der von Charles ausgeht, darzustellen hat.
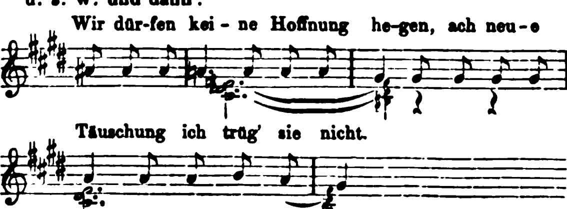
Eine fast nicht minder dankbare und schöne Partie ist die der Grossmutter Lady Sarah (Alt). Ihre Nummern beschränken sich wie billig auf Ensemblestücke; aber in diesen hat sie höchst charakteristische, Würde und tiefes Gefühl athmende, Solostellen von nicht geringer Zahl, so dass jede Altistin sich dieser Rolle mit Vergnügen unterziehen wird. Schon im ersten Duett mit Eveline tritt sie in ihrer abweichenden Haltung scharf hervor. Z. B. das erste Solo in Es (S. 21), wohin der Componist aus der Haupttonart E-dur ganz zwanglos modulirt, malt mit unscheinbaren aber treffenden Tönen die sinnige, schmerzlich bewegte Gedankenwelt der würdigen Frau:
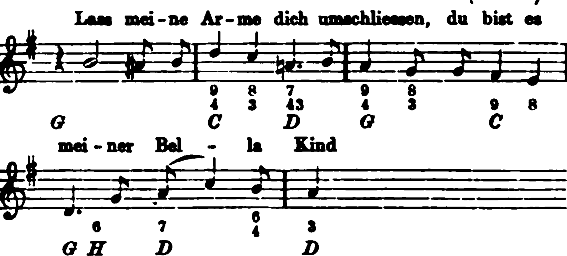


Nicht weniger ausdrucksvoll ist die Warnung an Eveline:



u. s. w. und dann:



Zuletzt (im *poco animato*) schliesst sie sich der Kindesseele und deren Hoffnungsseligkeit an, ohne doch ihre gemessenere Haltung in Rhythmus und Melodie aufzugeben, wozu die Figuren der Eveline den Musiker leicht verleiten konnten. Schön ist auch besonders, was sie in dem schon erwähnten Quintett des zweiten Acts ausser den mehrstimmigen Partien desselben zu singen hat, namentlich die Stelle: »Ja, ein Geheimniss liegt hier verborgen« (S. 149). Schliesslich tritt sie noch einmal im Finale des dritten Actes bedeutsam hervor, als sie Charles als ihren Enkel erkannt hat und in ihre Arme schliesst (S. 270):



Wir gelangen schliesslich zu der kleinen Partie des Allan (Bass). Das Bedeutsamste, was er zu singen hat, steht im ersten Act, wo er in der 13. Scene, Chor der Cavaliere, auftritt und fragt, ob Niemand den jungen Herrn gesehen habe (S. 86); im Halbschlaf war ihm nämlich Charles zu Gesicht gekommen, den er für den Erben hielt. Dieser Gesang Allan's ist ebenso charakteristisch für die Person, den alten Diener, wie auch für den noch schlaftrunkenen Zustand, in welchem er sich befindet. Warum der Autor in einer Anmerkung erlaubt, die zweite Strophe dieses Gesanges, welche in geistreicher und hübscher Weise durch ausspottende, resp. nachahmende Phrasen des Chors ausgeschmückt ist (S. 89), wegzulassen, begreifen wir nicht recht; denn gerade dieses Stück ist echt dramatisch und höchst charakteristisch. Eher würden wir die Streichung eines an anderer Stelle, im dritten Act, wo die vorgeschrittene, dem Schluss zueilende Entwickelung des Dramas keine Episoden und Einschiebsel mehr duldet, vorkommenden zweistrophigen und langen Liedes Allan's (S. 230) gutheissen, eines Musikstückes überdies, welches seinem Stile nach in eine Oper nicht recht zu passen scheint. Ueberhaupt sind wir in Betreff der Lieder etwas anderer Meinung als der Verfasser einer Correspondenz über den »Erben« in der Augsb. Allg. Ztg. Das »Lied« gehört doch wohl principiell in ein Singspiel, wo zumeist gesprochen wird; in die Oper aber gehört hauptsächlich die Arie, ein Stück, das eine innerliche und äusserliche Entwickelung zulässt, wo die Handlung nicht stille steht, sondern sich durch den psychologischen Process, der in einer Person vorgeht, fortentwickelt. Doch mag man die Liedform in der Oper in den ersten Acten gelten lassen, so lange die dramatische Verwickelung noch nicht die Oberhand hat.
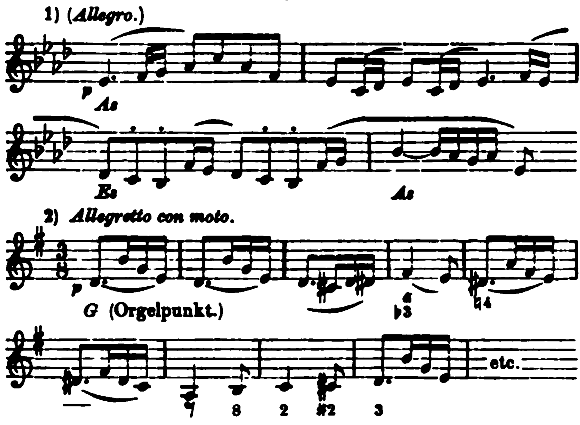
Nachdem wir nunmehr überwiegend die Einzelstücke (Arien, Lieder, Duette) der Oper besprochen haben, wollen wir noch nachholen, was über diejenigen Ensemble-Nummern und Chöre, von denen noch nicht näher die Rede war, zu sagen ist.

Der erste Chor der Dienerschaft (F-dur $^{2}/_{4}$, *Allegro* S. 2) ist recht frisch und von einigem Ungestüm. Homophon gehalten, spricht sich das aufrührerische Wesen doch in einer gewissen rhythmischen Unregelmässigkeit und in hastigen Modulationen aus; etwas Bedeutendes erwartet man wohl von solchem Eröffnungschor nicht, der eigentlich nur da ist, um Allan und Eveline einzuführen und den Zustand des Hauses zu schildern, wo eine usurpirte Herrschaft sich geltend zu machen anfängt. — Zu dieser Art von Chören gehört auch der
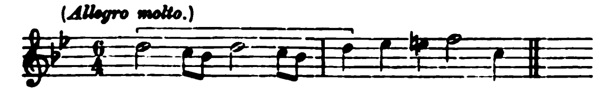
Digitized by Google

Männerchor der Cavaliere (C-dur $^2/_4$, *Allegro*) zu Beginn des ersten Finales (S. 77); er ist zu Anfang nicht bedeutend, nimmt aber unser Interesse in verstärktem Maasse in Anspruch, je mehr er in den Wechselreden mit Godolphin und Allan (siehe oben) dramatisch wird. Dem Componisten kommt hier sein Geschick in imitatorischer Arbeit wohl zu statten. Der Schlusssatz des Finale, an welchem Eveline, Lydia, Allan, Godolphin und der Chor der Cavaliere betheiligt sind, und in welchem besonders Allan und Godolphin einander leidenschaftlich gegenüber stehen, gewinnt eine lebhafte Steigerung und vor dem Fallen des Vorhangs noch einen komischen Abschluss, indem William durch den Zusammenstoss mit Godolphin Miss Lydia's Toiletten-Gegenstände den profanen Blicken der Cavaliere preisgeben muss.

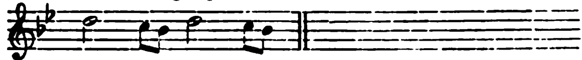
Der zweite Act, der nach Allem was man hört, am meisten Bühnenwirksamkeit besitzt, verdankt diese Wirkung wohl zunächst dem Quintett (fünfte Scene — Eveline, Lydia, Sarah, William, Allan), welches in der That ein höchst gelungenes Theaterstück heissen muss. Zuerst ein von herrlichem Wohlklang erfüllter Ensemblegesang in Es-dur (S. 136), worin die Abendstimmung in poetischer Weise zum Ausdruck kommt. Dann die Schachspiel-Scene (S. 141), in welcher das Geheimniss von des Erben vermeintlicher Ankunft allmälig allen Personen ausser der alten Lady mitgetheilt wird und zu den komischesten Unterbrechungen und Vertuschungen Anlass giebt. Bemerkenswerth sind darin besonders zwei Motive, welche, den Grundton der Stimmung im Orchester festhaltend, fortlaufen und den Sängern zur Entfaltung ihrer subjectiven Aeusserungen Platz und Freiheit lassen. Dieselben sind von liebenswürdigster Beweglichkeit und verrathen, dass der Componist aus fremdländischer Musik diejenige Grazie gelernt hat, welche die Deutschen so schwer erringen:



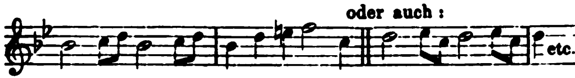
Nicht minder bemerkenswerth sind die Partien der Sänger selbst, wie z. B. Lydia's: »Ach lassen Sie zur Ruh' uns gehen« (S. 151) mit seiner dem entsprechenden Fortsetzung. Dieses Quintett schliesst in der Haupttonart Es-dur förmlich ab — eine wahre Wohlthat nach solchem Reichthum. Der später vorkommende Chor der Gerichtsdiener (S. 164) zeichnet sich durch hübsche zweistimmig imitatorische Führung aus. — An dem den zweiten Act beschliessenden Quartett, welches oben bereits besprochen ist, und dessen Gestaltung demselben ebenfalls jene Bühnenwirksamkeit sichert, haben wir nur eine kleine Ausstellung zu machen. Das darin eine Hauptrolle spielende Motiv (S. 198):
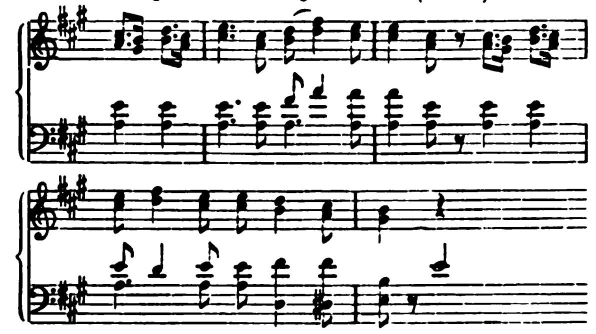


erinnert in einem Zuge etwas an die »Weisse Dame« von Boieldieu. Da schon der Text unserer Oper mit jener eine gewisse Aehnlichkeit hat, so wirkt die musikalische Aehnlichkeit nicht angenehm. Und es wäre ja leicht gewesen, solche durch eine kleine Umbiegung zu vermeiden. Das Motiv



durfte nur in die Gegenbewegung übertragen werden:



Aus dem dritten Act haben wir nur noch des Finales zu gedenken. Es ist die Scene, in welcher Alles zur endlichen Entscheidung kommt. Godolphin pocht auf den abgelaufenen Termin und weiss, dass Charles der Erbe nicht ist. Der Friedensrichter soll unter diesen Umständen ihm den Besitz vor allen Angehörigen des Schlosses zusprechen. Alle sind aber noch der Meinung, der Erbe sei in Charles' Person wirklich angekommen, mit Ausnahme Evelinens. Der Chor der Dienerschaft, Pächter u. s. w. beginnt die Scene daher mit dem verfrühten »Tönet laut, ihr Freudenlieder«, einem sehr hübschen national gefärbten Gesange in A-dur (S. 252):



Wenn nun nach des Friedensrichters Erklärung: der Erbe sei nicht zurückgekehrt, Godolphin also Herr, unter Denen, welche ihm antworten »Ihr lügt«, in Partitur und Clavierauszug auch Eveline mit denselben Worten sich befindet (S. 258), so ist dies ein Uebersehen des Componisten, welches Kapellmeister und Regisseur zu beseitigen haben werden, denn Eveline weiss ja, dass Charles nicht ihr Bruder ist. Im Weiteren schliesst sich die Musik, obwohl fliessend fortlaufend, auf das genaueste an die Aeusserungen der Einzelnen oder Mehrerer an, was durch Verschiedenheit der Motive innerhalb gleicher rhythmischer Bewegung des Ganzen erreicht wird. Nachdem durch William's Auftreten und die Erzählung seiner Begegnung mit dem wirklichen Erben, und durch das endliche Erscheinen desselben im Schlosshofe, alle Zweifel beseitigt sind, Godolphin aber geschlagen ist, ertönt noch einmal jener Anfangschor: »Tönet laut« mit anderem Text; unter immer grösserem Jubel schliesst die Oper (in A-dur, wie das Finale begonnen).

Unsere Leser werden durch die vorstehende Auseinandersetzung eine Vorstellung gewonnen haben von dem melodisch-charakteristischen Reichthum, von der prägnanten Kraft der Motive, welche diese Oper aufzuweisen hat. Es bleiben indess noch einige Gegenstände zu berühren, die freilich von unserer Seite schwerlich ganz zu erledigen sind, da wir die Oper leider noch nicht in lebendiger Bühnenwirkung genossen haben, daher nicht genau beurtheilen können, ob Manches, was uns musikalisch stört, im Totaleffect auf- und untergeht oder bemerklich bleibt. Hierher gehören die reinen Instrumentalpartien, dann einige Anordnungen des Periodenbaues auch in Gesangstücken.

Digitized by Google

Was die Instrumentalstücke betrifft, so meinen wir, dass der Componist in der lockeren Haltung derselben zu weit geht und dass es dem Ganzen gar nicht geschadet haben würde, wenn auch in solchen einleitenden Partien ein festeres Gefüge vorhanden wäre. Die Stücke, von denen wir reden, sind: das Vorspiel zur Oper (eine Ouvertüre ist nicht vorhanden) und der Entreact zum dritten Act (S. 210). Die Haltung dieser Stücke ist fast potpourriartig, die periodische Structur unklar und verschwommen, der dynamische Aufwand künstlich und geschraubt — mit Einem Worte: nicht recht musikalisch. Auch, und das ist der zweite Punkt, in den Gesangstücken findet sich zuweilen eine nicht ganz befriedigende Periodik: lang verschobene Cadenzen, unschöne und gezwungene Ausdehnungen. Das für uns auffallendste Beispiel hiervon ist das Hauptthema der Arie der Lydia am Anfang des zweiten Acts (B-dur, $^2/_4$-Takt). Hier steht einem ganz geschlossenen Vordersatz von vier Takten ein Nachsatz von sechs Takten gegenüber, der nur bestimmt scheint, eine Brücke zum Wiederbeginn des Vordersatzes zu bilden. Wir glauben, ein Motiv wie dieses, von so graziöser leichter Haltung, verträgt solche Unebenheit nicht, und müsste symmetrisch geschlossener behandelt sein. Ferner fällt uns manchmal eine gewisse Unruhe auf, als fürchte der Componist innerhalb eines Actes eine Pause, einen Abschluss eintreten zu lassen. Dies ist namentlich der Fall vor dem ersten Finale, nach der Arie Lydia's, nach der des Godolphin, nach dem Duett Evelinens mit Charles. In allen diesen Fällen schliesst wohl das Orchester in der Tonika, aber ohne Unterbrechung folgt ein Uebergang in die Tonart der folgenden Scene: Unserem Gefühl nach wäre eine ordentliche Pause befriedigender; es könnte dann direct, ohne Uebergang, in der neuen Tonart angefangen werden; die Stücke würden dadurch auseinander gehalten, statt verknüpft.

Der »Erbe von Morley« ist wie der »Haideschacht« vollständig in Musik gesetzt und enthält keine »Prosa«, wie man im Theater den gesprochenen Dialog nennt. An zwei kurzen Stellen hat jedoch der Componist die melodramatische Behandlung angewendet; die eine wird man wohl billigen: Einen Brief kann man nicht vorsingen lassen. Was aber die andere Stelle betrifft, Charles' Erzählung im dritten Act, so stimmen wir dem Münchener Correspondenten in Nr. 6 bei, wenn er dieselbe lieber in Recitativform gesehen hätte. Charles kann diese Erzählung nur in tiefer und starker Erregung vorbringen — dazu passt aber die gesprochene Rede nicht, und es ist sogar gefährlich, den Sänger hier plötzlich zum Schauspieler zu degradiren. Derselbe Münchener Correspondent findet auch die Declamation in den Recitativen nicht ganz befriedigend. Uns ist dies weniger aufgefallen, eher möchten wir die Accordfolgen dabei manchmal etwas erzwungen finden.

Da uns auch die Partitur der Oper vorliegt, so müssten wir eigentlich noch ein Langes und Breites über die Instrumentirung vorbringen; und wahrlich: verlockend wäre es für den Referenten genug, er würde dabei viel zu loben und zu bewundern finden — der Aufsatz würde aber die Grenzen eines Zeitungsartikels weit überschreiten müssen. Wir wollen daher von einem näheren Eingehen absehen und nur sagen, dass der Componist seinen Feinsinn auch in dieser Oper besonders in der Wahl der Tonfarben bewährt. Auch dem richtigen Grundsatze, dass man im Theater stärkere Farben auftragen muss als im Concertsaale, ist gebührend Rechnung getragen; doch finden wir gerade zu loben, dass v. Holstein hierin nicht zu weit geht, dass er nicht, nach dem Vorgange Meyerbeer's, Verdi's und gar Rich. Wagner's, allzu realistisch und grobkörnig wird, vielmehr Maass hält und nie den Sänger deckt, der denn doch als Träger und Vermittler des Textes nicht allein »verstanden« werden, sondern auch die Möglichkeit ausdrucksvoller und feiner Nüancirung behalten, nicht verurtheilt sein soll, sich schreiend und gestikulirend auf der Bühne umherzutreiben und nur den Lärm des Orchesters zu vermehren. Die v. Holstein'sche Instrumentirung hebt und trägt den Sänger, und dient ausserdem dazu, den poetischen Ausdruck durch passende Klangfarben zu erhöhen.

Wir wären nun mit unseren Betrachtungen über den »Erben« fertig. Aber da fällt uns noch Etwas ein. Diese Oper hat, wie schon bemerkt, eine gewisse Stoffverwandtschaft mit der »Weissen Dame«. Da verlohnt es sich wohl der Mühe, einmal zuzusehen, wie diese beiden Opern sich zu einander verhalten, ob etwa der »Erbe« jener älteren und so berühmten Oper gegenüber »unnöthig« sei.

Die Leser werden schon aus unseren Mittheilungen ersehen haben, dass jene Stoffverwandtschaft eine rein äusserliche ist. Es handelt sich allerdings in beiden Opern zunächst um den streitigen Besitz eines Gutes; auch kommen im »Erben« Personen vor, die an die »Weisse Dame« erinnern (Charles, Godolphin). Aber diese zwei Personen sind aus ganz anderem Holze geschnitzt als Georg und Gaveston, die anderen Personen haben gar nichts Gemeinsames, und die Handlung beruht auf ganz anderen Motiven. Schon dass in der »Weissen Dame« Georg Braun als der wirkliche Erbe in sein Besitzthum kommt ohne es zu wissen und ohne dass Jemand glaubt, dass er es sei; während Charles von Allen für den Erben gehalten wird, es aber nicht ist und er selbst weiss, dass er es nicht ist — schon Dies muss in beiden Opern zu ganz verschiedenen Situationen führen. Ferner haben sie aber eine ganz abweichende Localfärbung: Die »Weisse Dame« spielt sich hauptsächlich auf schottisch-ländlichem Boden, der »Erbe« überwiegend in den Salons englischer Aristokratie ab. Endlich ist die »Weisse Dame« eine echt französische Oper, reizend und pikant, aber das gemüthvolle Element fehlt; und gerade in dieser Beziehung enthält der »Erbe«, als deutsche Oper, Dasjenige, was der Musik dauernden Werth und tiefere Wirkung verleiht. Diese Andeutungen werden, glauben wir, genügen, um zu zeigen, dass nur einem oberflächlichen Beurtheiler die Aehnlichkeit beider Opern bedenklich erscheinen kann.

Händel's Messias.
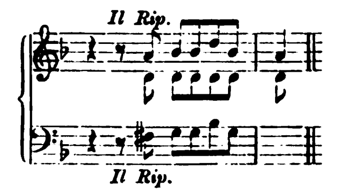
Eine Prüfung der Originalhandschrift und anderer gleichzeitiger Manuscripte

von

W. G. Cusins.

(Fortsetzung.)

Händel hat bei dem Chore »And he shall purify« das Tempo nicht angegeben, ich finde aber in dem italienischen Duett, von welchem er genommen ist, das Tempo als *Andante* markirt. In mehreren Ausgaben ist es als *Allegro* bezeichnet. Mozart hat diesen Chor so eingerichtet, dass er die ersten 20 Takte als Quartett singen lässt, am Ende derselben treten die hinzugefügten Blasinstrumente mit dem vollen Chor ein. Im 15. Takt hat Händel in der Dubliner Copie die folgenden Noten für zweite Violine, Viola und Bass eingefügt
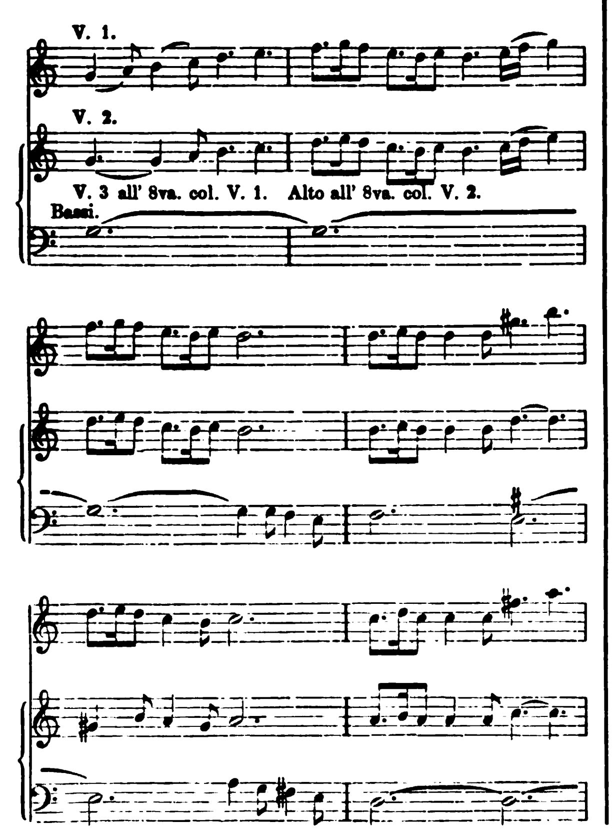


und dadurch die dünne Harmonie beseitigt.
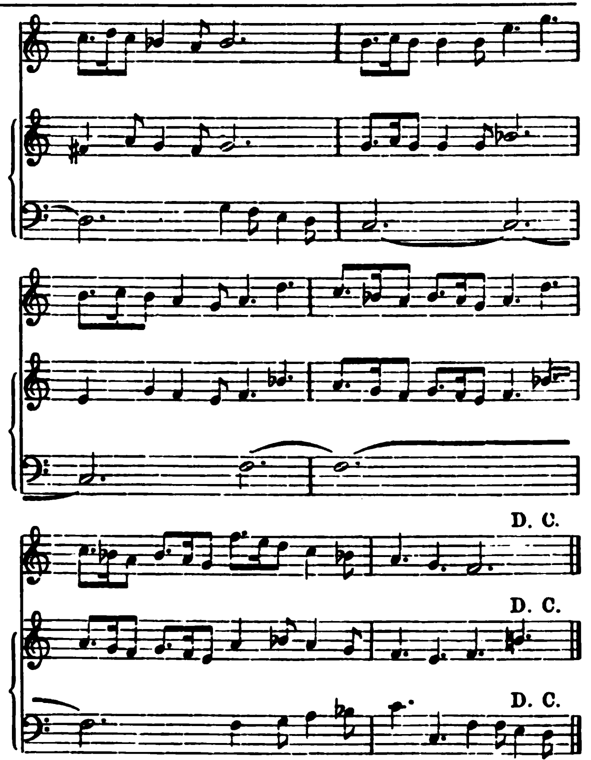
Digitized by Google

Zu Ende des Recitativs »Behold, a virgin shall conceive« sind die Worte »God with us« im Autograph mit wenigstens dreimal vergrösserten Buchstaben geschrieben — unzweifelhaft ein Zeichen religiöser Empfindung. Nach der Dubliner Partitur wurde dieses Recitativ und die folgende Arie von Frau Cibber, Guadagni, Signora Galli und Fräulein Young nach einander gesungen. Die Arie wurde einmal eine Quinte höher nach A transponirt, doch mit dem Eintritte des Chores der ursprüngliche Schlüssel wieder erlangt. Im 16. Takt vom Ende erscheint in der Originalpartitur eine der wenigen Bogen-Bezeichnungen. Burney, von diesen Originalhandschriften sprechend, nennt sie deshalb humoristisch faule Partituren [*foul scores* statt *full scores*].

Rheinbold (zweimal genannt) und Mason sangen das folgende Recitativ nebst der Arie »The people that walked in darkness«. Im Autograph sind die Violen merkwürdigerweise mit den Violinen verbunden, so »V. unis e Viola«. Schmidt's Abschrift im Buckingham-Palast setzt die Violen zu den Bässen. In dem Chor »For unto us« giebt Mozart wieder vieles von der Musik an das Soloquartett der Sänger.

Die Hirtenmusik (Pastoral Symphony) bestand ursprünglich einfach aus elf Takten, endend mit dem ersten Doppeltakte, und diese allein sind in der Hamburger Partitur gegeben. Händel fügte dann einen zweiten Theil hinzu, welcher auf einem kleinen, mit der Originalpartitur zusammen gebundenen Stück Papier geschrieben ist. In Wirklichkeit giebt es zwei Versionen dieses zweiten Theils, die eine, welche jetzt gespielt wird, befindet sich auf der Vorderseite des eingefügten Blattes, während auf der Hinterseite eine andere steht, die niemals gedruckt wurde und deshalb hier mitgetheilt wird.





Diese zweite Version (ob zuerst componirt oder nicht, weiss ich nicht) ist von Händel durchstrichen, und die erste ist viel vorzüglicher, die Sequenz, welche oben Takt 4 beginnt, ist zu lang. Ein sonderbarer Irrthum ist in den meisten Ausgaben gemacht durch Auslassung der dritten Violine in der Hirtensymphonie, welche die Melodie eine Octave tiefer verdoppelt. Randall und Abell lassen sie aus, ebenso Arnold, desgleichen die, wie ich glaube, von Arnold gedruckten Stimmen; die Ausgaben von Novello und Surman bis auf diesen Tag haben sie nicht. Die dritte Violinstimme ist jedoch beides in dem Dubliner und in dem Hamburger Handexemplar. Mozart hat in seiner Partitur passend zwei Violen mit zwei Violinen verbunden, und dasselbe hat Dr. Rimbault in seiner von der Londoner Händelgesellschaft gedruckten Ausgabe gethan. Die Thatsache bleibt indessen, dass die Melodie nicht verdoppelt wird, wenn man sie nach den gedruckten Orchesterstimmen spielt, während die Unterstimme doppelt geht, so dass, wenn Mozart's erste Clarinett- und erste Fagottstimme nicht da wäre, diese Melodie überhaupt nicht verdoppelt sein würde, und ich brauche es nicht zu sagen, dass in einem Orchester, wo viele Saiteninstrumente zur Verwendung kommen, das Gleichgewicht gänzlich verloren geht, selbst mit Mozart's Zusätzen.

Da ist eine Passage in der ersten Violine im 9. Takt, welche so sein sollte [Notenbeispiel] und nicht [Notenbeispiel] wie bei Arnold, Londoner Händelgesellschaft, Novello u. A. gedruckt; die letztere Lesart verursacht Quinten — die existirenden Orchesterstimmen sind wieder verkehrt. Alle Schmidt'schen Abschriften haben die erstere Lesart, welche mit dem Original übereinstimmt. Mozart hat, wie ich glaube, ohne Grund den Anfang von



Digitized by Google

geändert; die correspondirende Phrase zu Anfang des zweiten Theiles hat er jedoch unberührt gelassen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Breslauer Singakademie und die Feier ihres 50jährigen Bestandes.

2.

Die Jubiläumsfeier am 4. und 5. Mai.

(Schluss.)

»Am zweiten Festtage (schreibt die Schlesische Ztg.) trat der einen mehr privaten Charakter tragende sog. »Freitag-Cirkel« in die Oeffentlichkeit. Es liegt von jeher nicht in den Intentionen dieser Vereinigung, kritisirt zu werden, man besorgt das unter sich besser, jedenfalls schärfer. Wir nehmen deshalb eine andere Feder zur Hand, um mit der möglichsten Objectivität eines Reporters zu berichten, dass Chorlieder von Brahms, Reinecke, Franz, Schäffer, Vierling und Mendelssohn gesungen und beifällig aufgenommen wurden. Dagegen brauchen wir es uns nicht zu versagen, an die Leistungen der Gäste jenen Maassstab anzulegen, der ihrer würdig ist, — den höchsten. Diesem entsprach zunächst das von classischem Geiste durchwehte Clavierspiel Carl Reinecke's. Ausser der mit perlender Technik, wunderbarer Grazie des Anschlags und plastischer Ausgestaltung vorgeführten, nur zum Rahmen der Soirée nicht recht passenden G dur-Sonate (Op. 96) von Beethoven, deren Violinpart Herr Himmelstoss übernommen hatte, bot er seine Variationen über ein Bach'sches Thema und die bekannten Charakterstücke von Schumann: »Warum?« »Aufschwung« und »Am Springbrunnen«, letzteres vermuthlich im eigenen zweihändigen Arrangement. Reinecke's ganze künstlerische Individualität neigt sich vorwiegend der musikalischen Genremalerei zu, und so sind uns jene reizenden Miniaturbilder selten in so feiner Detailzeichnung entgegengetreten, wie bei seinem Vortrage. Für unser subjectives Empfinden aber war das chef d'oeuvre des Abends Brahms' »Wonnevoll«, gesungen von Frau Joachim. Gegenüber einer solchen Leistung stehen wir keinen Augenblick an, das grosse Wort »vollendet« gelassen auszusprechen. Diesem zunächst sei Beethoven's »Wonne der Wehmuth« genannt, dagegen wollte in Schubert's »Geheimes« der pikante Grundzug liebenswürdiger Selbstgefälligkeit nicht recht Durchbruch finden. Herr Henschel lieferte durch den Vortrag des »Harfner-Gesanges« von Schubert und der Romanze aus »Magelone« von Brahms den unwiderleglichen Beweis von der Proteusnatur seines Ausdrucksvermögens. Die entgegengesetzten Stimmungen beider Dichtungen traten in vollster Prägnanz hervor.«

Indem wir nun hiermit den Bericht über die Festaufführung der Breslauer Akademie schliessen, lassen wir noch eine kleine Erörterung kritischer Art folgen. Die angeführten Referenten der beiden Haupttagesblätter Breslaus haben nämlich geglaubt, ihrer Beschreibung des Festes auch noch eine Beurtheilung des Samson, als des zur Aufführung gebrachten Hauptwerkes, beigeben zu müssen, und diese ist es nun, welche uns hier zum Schlusse noch etwas beschäftigen wird.

Der Kritiker der »Bresl. Zeitung« macht mit dem Werke kurzen Process. Er schreibt: »Die Wahl des ‚Samson' rechtfertigt sich einzig und allein aus dem Gesichtspunkte seiner historischen Bedeutung für die Sing-Akademie. Es ist schon oben erwähnt worden, dass dieses Oratorium 1825 der Gegenstand der ersten Aufführung war. Wie weiland Bernhard Klein, so halten es auch jetzt noch Manche für Händel's bedeutendste Schöpfung. Wir finden in diesem Urtheile Angesichts des »Messias« und des »Israel in Egypten« kein Compliment. Aber selbst von dieser Relation abgesehen, enthält das Werk Vieles, was uns heut nicht mehr gefallen will. Die larmoyante Grundfärbung des Sujets, die breitgetretenen Stimmungsbilder bei fast gänzlichem Ruhestand der Handlung, die nur sehr stellenweise gelungene Charakterzeichnung, endlich die ihrer Zeit angehörige, oft recht trockene Formalistik, für dies Alles soll und muss schliesslich die specifisch musikalische grossartige Conception und Gestaltung mehrerer Chöre, Details aus den Solopartien und der glücklich getroffene Poltronstil des Riesen Harapha entschädigen.« Um über diesen glücklich getroffenen Riesen zuerst ein Wort zu sagen, so hat der Herr Verfasser vielleicht von einem gewissen Mosel und dessen Bearbeitungen Händel'scher Werke gehört. Nun dieser, der im übrigen so urtheilte wie der Breslauer Kritiker, wich aber gänzlich in dem ab, was den Harapha betrifft. Er hielt ihn für überflüssig, wenn nicht gar für störend und strich ihn einfach weg. Wie kommt Harapha nun plötzlich zu der Ehre, eine Charakterfigur zu sein? Die Antwort lautet: Weil er von einem Manne vorgetragen wurde, der nicht nur ein grosser Gesangskünstler, sondern auch ein grosser Charakterdarsteller ist. Der Unterschied zwischen Herrn Mosel und Herrn X. in Breslau ist also der, dass Letzterer den philistäischen Riesen wirklich gesehen hat, was sich von dem Edlen von Mosel in Wien nicht behaupten lässt. Da liegt nun die Vermuthung nahe, er werde auch das Uebrige noch erkennen, wenn es ihm nur erst im rechten Lichte erscheint. Die stattgehabte Aufführung würde ihn nicht nur in Sachen des Riesen Harapha, sondern gewiss auch zu Gunsten der übrigen Partien belehrt haben, wenn er sich das Werk nicht durch Vorurtheile verfinsterte. Der erwähnte Referent huldigt nämlich mit vielen Anderen einer ganz irrigen Ansicht über das, was die Hauptaufgabe solcher Singakademien sein muss. Er schreibt hierüber: »Wir werden nicht nöthig haben, uns gegen den Verdacht der Missachtung der unsterblichen Altmeister zu verwahren, wenn wir die Ansicht verfechten, dass ein Verein von der Bedeutung der Breslauer Singakademie die Aufgabe habe, mit der Tagesliteratur, sofern ihr ein höherer Kunstwerth innewohnt, current zu bleiben. Wo sollen die lebenden Tondichter die Kinder ihrer Muse vertrauensvoll unterbringen, wenn man an die Pforten solcher Institute Riesen wie Bach und Händel stellt, welche ihnen den Eingang verwehren? Doch nicht allein jene liebenden Väter, das Publikum selbst hat ein Recht, in dem Wirken eines derartigen Vereines zugleich den Entwickelungsprocess der Kunst vor sich gehen zu sehen. Dass an diesem Princip seitens der Akademie stets mit wünschenswerther Treue festgehalten worden wäre, davon haben wir uns aus dem Repertorium der Festschrift nicht überzeugen können.« Nichts kann ungerechter und in seinen Folgen gefährlicher sein als ein derartiges Raisonnement. Die Kunst hält sich an das Ideal; diesem gegenüber ist das Jahr und selbst das Jahrhundert des Künstlers gleichgültig. Ein solcher Standpunkt wahrhaft unbefangener Betrachtung und Behandlung ist bereits in allen Künsten erreicht, aber in der Musik erst von wenigen erlesenen Kreisen. Diese werden für die Folge maassgebend sein und sind es bereits jetzt; ja man kann sagen, dass die entwürdigende Ansicht von dem ephemeren, an Gegenwartlichkeit geknüpften Werthe der Musik bereits überwunden ist und nur noch an einigen Orten zweiten Ranges mit vollem Selbstbewusstsein auftritt. Hier sind es hauptsächlich die Stimmen in der Tagespresse, denen bei ihrer durchschnittlich dilettantischen Kunstbildung eine solche Ansicht zur Zeit noch eine willkommene Handhabe bietet, um vorkommenden Falls mit Schnelligkeit Phrasen zusammen zu setzen, die durch einen liberalen Schimmer die Leser über ihre völlige Gehaltlosigkeit täuschen. Gefährlich nannten wir ein solches Raisonnement, weil es entweder den betreffenden Musikverein auf Abwege leitet, oder, falls der Verein, wie der Breslauer, weiss was die Kunst von ihm fordert und demgemäss zu handeln bestrebt ist, das Publikum ihm

Digitized by Google

entfremdet. Das Schlimmste hierbei ist, dass den Hörern die Unbefangenheit geraubt wird, indem sie auf die Autorität der »Presse« hin etwas glauben, was ihren eignen Eindrücken widerspricht. Dem Institut wird dadurch die Erfüllung seiner Aufgaben geradezu unmöglich gemacht. Der angeführte Kritiker hat es z. B. zum guten Theile verschuldet, dass die von Herrn Dr. Schaeffer mit regem Eifer vorbereitete Aufführung des Händel'schen Herakles nicht jenen Erfolg gehabt hat, der ihr unter anderen Verhältnissen gewiss gewesen wäre. Inzwischen ist das Werk, wie bekannt, durch Joachim's Aufführung in der Berliner Hochschule berühmt geworden und hat seinen Rundlauf durch alle Oratorienvereine bereits angetreten. Wäre die Breslauer Kritik seiner Zeit weniger krähwinkelig gewesen, so hätte vielleicht schon die dortige Aufführung den Impuls zur Bekanntwerdung des Werkes gegeben. Der genannte Kritiker verschliesst aber seine Augen vor unumstösslichen Thatsachen und hält es für passend, noch jetzt die frühere Ungerechtigkeit gegen das Werk, den Verein und seinen trefflichen Leiter zu wiederholen, indem er seine modernen Herzenswünsche wie folgt ausspricht: »Mag auch von dem in Norddeutschland verhältnissmässig sehr spät verbreiteten Franz Schubert abgesehen werden, dessen Kirchen-Compositionen jener Catalog mit keinem Wort erwähnt, so muss doch die gänzliche Ignorirung eines Mannes befremden, welcher seiner Zeit gerade hierorts in Musikerkreisen die wärmsten Sympathien und mit Recht erweckte. Wir meinen Louis Spohr. Seine vier Oratorien sind der Akademie bis jetzt fremd geblieben. Vielleicht wäre die Leitung des Vereins mit der Wahl des besten derselben damals nicht auf die Opposition der Kritik gestossen, welche das in einzelnen Chören und Instrumentalsätzen erlauchte, doch theilweise recht zopfige und von griechischem Geiste mindestens weit entfernte Händel'sche Werk »Herakles« hervorgerufen hat. Dass uns ferner Franz Liszt, in der Reverende zwar bisweilen als Weltpriester, aber immer würdevoll einherschreitend, niemals vorgeführt worden ist, gehört zu den Unterlassungssünden der Neuzeit. Auch Rubinstein und Andere mehr sind bisher ausgeschlossen geblieben. Man wird uns nicht das angeblich geringere Interesse des Breslauer Publikums gegenüber modernen Werken entgegenhalten können, denn abgesehen davon, dass es die Aufgabe eines solchen Instituts, von berufenen Geistern geleitet, ist, den musikalischen Gesichtskreis zu erweitern und seine durch den neueren Stil Anfangs befremdete Zuhörerschaft mit der Zeit an dessen Eigenart zu gewöhnen, wird durch den materiellen und artistischen Erfolg des Bruch'schen »Odysseus« jener Einwand schlagend entkräftet. Bei diesen Andeutungen mag es sein Bewenden haben. Die Würdigung des hohen Verdienstes, die Werke der classischen Koryphäen zum eisernen Bestand des Repertoires gemacht und sie in pietätsvollster Weise aufgeführt zu haben, soll darum nicht die mindeste Einbusse erleiden. Das Verzeichniss dürfte kaum eine der bedeutenderen Schöpfungen deutscher Altmeister auf dem einschlagenden Gebiete vermissen lassen.« Dieses Lob ist noch grundloser und verdächtiger als der Tadel, die Modernen vernachlässigt zu haben. Wie viele der bedeutendsten Werke deutscher und sonstiger Altmeister vermissen wir in dem Verzeichniss der Breslauer und jeder ähnlichen Akademie! Werke, die sie garnicht anzufassen wagen, aus Furcht vor missleiteten Sängern, unmündigen Hörern und abfälligen Kritiken! Was bei den Werken des Tages gern gewährt, ja sogar zur Pflicht gemacht wird, anhaltendes Studium und Einführung in die Eigenart der betreffenden Musik, das soll bei der grossen Kunst unserer Vorfahren unnöthig sein und wird lästig. Hier ist aber aus hundert Ursachen eine solche Erziehung der Sänger wie der Hörer erst recht nöthig, während die oratorischen Productionen unserer Tage in einer Sprache abgefasst sind, welche uns von vorn herein vertraut sein sollte; beanspruchen sie dennoch Abstraction und Studium, so machen sie sich verdächtig. In der That, kein noch so eifriger Ruderschlag unserer kritischen Feuilletonisten wird die Oratorien von Liszt, Rubinstein und Aehnlichen über Wasser halten können.

Der Referent in der »Schlesischen Zeitung« bläst aus demselben Ton, geht aber mehr in das Einzelne, was löblich ist, denn es lässt sich eher eine nützliche Bemerkung daran knüpfen. Er spricht von »manchen unserem Geschmacke völlig entfremdeten Alterthümeleien«, und wir möchten fragen, was damit eigentlich gesagt sein soll. Alterthümelei nennt man doch, wenn Jemand sich der Sprache seiner Zeit begiebt und aus besonderer Vorliebe gewisse Formen einer früheren Zeit nachahmt. Die Componisten der Gegenwart alterthümeln stark, namentlich in Sachen des Volksliedes und der alten Kirchenmusik. Aber haben Händel und Bach solches jemals gethan? Wenn also bei ihnen eine Form erscheint, die uns fremd ist, so dürfen wir uns derselben nicht entziehen, indem wir sie alterthümelnd nennen; wir müssen zunächst in sie eingehen, um sie beurtheilen zu können. Vielleicht finden wir sie dann künstlerisch werthlos, vielleicht aber auch von hohem Gehalte und von entscheidender Bedeutung für die Würdigung des Werkes. Alles das lässt sich vorweg garnicht bestimmen. Was soll man aber sagen, wenn der erwähnte Referent flottweg schreibt: »Von Charakteristik in unserem Sinne ist in den Händel'schen Recitativen und Arien nicht viel die Rede; geradezu rührend naiv ist z. B. (Nr. 45 im zweiten Act) das Duett zwischen Samson und Delila, die sich in dem unschuldigsten, heitersten A-dur gegenseitig die unangenehmsten Dinge an den Hals singen, auch die Kraftausdrücke, mit welchen der alttestamentarische Held seine Liebe bedient, können uns nur ein Lächeln ablocken.« Der Breslauer Kritiker würde sein Lächeln unterdrücken, wenn er wüsste, welchen erheiternden Eindruck seine Worte auf diejenigen machen, die Gelegenheit gehabt haben, den Gehalt Händel'scher Charakteristik etwas gründlicher zu erproben. Gerade das angeführte Duett ist als scenisches Stück von der entschiedensten Wirkung. Wenn der Referent von dem unschuldig heiteren A-dur spricht, so ahnt man, dass die Breslauer Gesangskräfte für die beiden Hauptpartien unzulänglich gewesen sein müssen. Auf dem Braunschweiger Musikfest 1865 wurden diese Partien von Frau Dustmann und Herrn Walter aus Wien gesungen, ohne vorheriges Studium und mit traditioneller Geringschätzung Händel'scher Arien; dennoch trafen sie als gewiegte dramatische Sänger in diesem Duett gleichsam von selbst den rechten Ton und machten grossen Eindruck damit. Darüber, dass man Gezänk nicht in moderner Chromatik, sondern am natürlichsten in den allereinfachsten diatonischen Gängen ausdrückt, hat der erwähnte Kritiker wohl noch niemals nachgedacht. Er schreibt weiter: »Die einzige Figur, welche wirkliches Leben athmet und als ein Kerl von Mark und Bein uns entgegentritt, ist der grossmäulige Riese Harapha; Samson selbst ist ein hülfloses Ding von Brei, dessen ewiger Jammer recht herzlich ermüdet, und die anderen Personen schwanken schemenhaft ohne bestimmte Physiognomie hin und her. Sie alle haben so ziemlich dasselbe Gesicht mit einem und demselben blöden Ausdruck und erinnern lebhaft an die bekannten Sculpturen vom Giebelfelde des Pallastempels zu Aegina. Aber wir wollen bei diesem Vorwurf, welchen nicht der Componist, sondern seine Zeit trägt, nicht vergessen, dass, gleichwie die Aegineten über einer dorischen Säulenordnung von entzückender Schönheit und grossartiger Erhabenheit gestanden haben, hier diese Arien und Recitative auf Chören aufgebaut sind, welche dem Gewaltigsten in aller musikalischen Kunst sich zur Seite stellen. Ebenso wenig dürfen wir verkennen, dass die Soli absolut von grosser musikalischer Schönheit sind, die nur in Bezug auf die dramatische

Digitized by Google

Bewegung in den verschiedenen Situationen nicht zu relativer Geltung kommen kann. Ja, um auf den Vergleich mit den Aegineten zurückzukommen, wie bei der starren Ausdruckslosigkeit der Gesichter doch eine hohe Vollendung der Musculatur und der äusseren Bewegung in diesen Figuren gegeben ist, so erfreuen uns auch die Soli in Samson durch ihren Bau und ihre Form, und wenn wir, ohne uns über Text und Charakteristik weitere Gedanken zu machen, uns rein dem musikalischen Genusse überlassen, so finden wir mit wenigen Ausnahmen in ihm eine hohe Befriedigung.« Diese Befriedigung würde sich steigern, wenn dem geehrten Referenten nicht im Wege stände erstens seine Belesenheit, welche ihm den unglücklichen Vergleich mit der aeginetischen Kunst in den Weg stellte, und zweitens seine Abhängigkeit von der modernen Musik, welche seine Empfängniss für den Ausdruck der Musik beschränkte und seine Ansicht über das Dramatisch-Musikalische auf das verengte, was sich heutzutage, von der Oper ausgehend, unter dieser Firma in Umlauf gesetzt hat. Wenn jener Kritiker über die Handlung und den »blöden« Ausdruck der Personen den Stab bricht, so hat er damit, wahrscheinlich unwissend, mehr erreicht als er beabsichtigte, indem er zugleich über einen Dichter Namens Milton Gericht gehalten hat. Es scheint aber doch, dass Milton ebenso gut wusste, was er that, als Händel, denn er gab seinem Gedichte die Ueberschrift »Samson agonistes«.

In Summa soll den beiden erwähnten Breslauer Kritikern der Ruhm ungeschmälert bleiben, Händel und Milton ebenso sachkundig und unbefangen gewürdigt zu haben, wie die Aufgabe ihrer einheimischen Singakademie. Letzterer das beste Gedeihen! Und im Uebrigen Jedem das Seine. *Chr.*

ANZEIGER.

[139] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von W. A. Mozart.

Für Orchester.

Türkischer Marsch (aus der Sonate für Pianoforte in A dur). Instrumentirt von Prosper Pascal. (Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenact in der »Entführung aus dem Serail« eingelegt.) Partitur 1 M. 80 Pf. Stimmen 2 M. 50 Pf.

Für Pianoforte.

Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell ad libitum.

Maurerische Trauermusik für Orchester. Op. 114. Bearbeitet von H. M. Schletterer. 2 M.

Duette für Pianoforte und Fagott.

Concert für Fagott mit Begleitung des Orchesters. Op. 96. Clavier-Auszug von H. M. Schletterer. 3 M. 50 Pf.

Duette für Pianoforte und Violine.

Sonate (in F dur) f. Pianoforte. Bearbeitet von Rud. Barth. 2 M. 50 Pf.

Duette für Pianoforte und Violoncell.

Concert für Fagott mit Begleitung des Orchesters. Op. 96. Bearbeitet von Jos. Werner. Clav.-Auszug von H. M. Schletterer. 3 M. 50 Pf.

Zu vier Händen.

Ausgewählte Arien und Cantaten. Bearbeitet von C. Geissler. Heft 1. Cantate: »Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt«. 1 M. 50 Pf. — Heft 2. Arie: »Bald muss ich Dich verlassen!« 1 M. 50 Pf.

Türkischer Marsch (aus der Sonate für Pianoforte in A dur). Arrangirt von Aug. Horn. 1 M. 80 Pf.

Zu zwei Händen.

Adagio für zwei Clarinetten und drei Bassethörner. Bearbeitet von H. M. Schletterer. 1 M. 80 Pf.

Andante aus der Serenade (in C moll) für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Bearbeitet von H. M. Schletterer. 1 M. 30 Pf.

Allegretto und Menuett aus den Quartetten für Streichinstrumente Nr. 8. in F dur und Nr. 7. in D dur. Uebertragen von Charles Delioux. 2 M. 30 Pf.

Drei Divertissements für zwei Violinen, Viola, Bass u. zwei Hörner. Bearbeitet von H. M. Schletterer. Nr. 1. in D, Nr. 2. in F, Nr. 3. in B à 3 M.

Maurerische Trauermusik für Orchester. Op. 114. Bearbeitet von H. M. Schletterer. 1 M. 30 Pf.

Serenade (in Es dur) für zwei Clarinetten, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Bearbeitet von H. M. Schletterer. 3 M.

Für Orgel.

Fuge für das Pianoforte. Uebertragen und mit Pedal-Applicatur bezeichnet von G. Ad. Thomas. 1 M. 30 Pf.

[140] In meinem Verlage ist erschienen:

SINFONIE
für
grosses Orchester
componirt und
Richard Barth gewidmet
von
Julius O. Grimm.
Op. 19.

Partitur 20 M. Stimmen 27 M.
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 9 M.

Leipzig und Winterthur. *J. Rieter-Biedermann.*

[141] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 M.

— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 M.

GIESSHÜBLER

[142] **bei Carlsbad,**

Reinster alkalischer Sauerbrunn,

wird bei

Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,

ferner mit

Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch,

endlich als das brillanteste

Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.

Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer

Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. Juli 1875. **Nr. 29.** X. Jahrgang.

Das Schleswig-Holsteinische Musikfest in Kiel am 27. und 28. Juni.

Die Ueberschrift sollte eigentlich lauten »Erstes Schleswig-Holsteinische Musikfest«, denn es war wirklich das erste in seiner Art in diesen Landen, und darin liegt seine eigentliche Bedeutung. Demgemäss wird die streng musikalische Berichterstattung hier passend mit einer anderen zu vertauschen sein, welche hauptsächlich die durch Musik bewirkte Geselligkeit und festliche Freude schildert. In den Tageszeitungen ist diese Stimmung vollauf zum Ausdruck gekommen und theilen wir aus denselben hier das Wesentliche mit. Der Eindruck, den alle Betheiligten mitnahmen, war zugleich der, dass man nicht nur ein schönes, sondern auch ein musikalisch hochbedeutendes Fest erlebt habe.

Dasselbe wurde vom schönsten Wetter begünstigt und durch die Theilnahme der Bewohner Kiel's in ein wirkliches Fest verwandelt. Es herrschte eine entschieden festliche gehobene Stimmung, schreiben die Hamb. Nachrichten; in allen Strassen war reich geflaggt, auf dem Bahnhofe und in der Stadt ein sehr lebendiges Wogen und Treiben; galt es doch, die Schaaren der von Nah und Fern herbeigekommenen Sänger und Musiker zu empfangen, unterzubringen und zu den Proben zu versammeln; reges, heiteres Leben that sich überall kund. Die Ratzeburger waren die ersten, sie kamen, sowie ein Theil der Instrumentisten, bereits am Donnerstag Abend hier an; ihnen folgten dann am Freitag im Laufe des Tages die Sängerinnen und Sänger aus Altona, Lübeck, Plön und Eutin, sowie die aus Rendsburg, Schleswig und Flensburg. Schon am Freitag Morgen fand eine Orchesterprobe, Nachmittags die erste Vorprobe des Chors unter Joachim's, des Festdirigenten, Leitung statt. Joachim war schon seit mehreren Tagen am Orte, er hat sich hier schnell eine zahlreiche Schaar von Anhängern unter den Sängern und Sängerinnen erworben, welche mit grossem Eifer erzählen, wie er mit ungemeiner Liebenswürdigkeit und doch mit tiefem Verständniss seiner Aufgabe das Herrscheramt auszuüben weiss und wie ein grosser Theil am voraussichtlich trefflichen Gelingen der Aufführungen ihm zuzumessen ist. Zunächst aber gebührt dem Stifter des Ganzen, dem Herrn Regierungspräsidenten Bitter, unser Dank; er war es, der die Idee eines Schleswig-Holsteinischen Musikfestes nach dem Muster der grossen Feste in England und am Rheine ersann und in energischer Weise durchzusetzen wusste. Ihn schreckte nicht der alte Spruch: Holsatia non cantat, oder die vorsichtige, zurückhaltende Entgegennahme, welche der Gedanke des Musikfestes anfänglich selbst in Kiel fand und die erst besiegt wurde, als der Billetverkauf einen so erfreulichen Verlauf nahm, oder sonstige unendliche Schwierigkeiten, die sich hier ja, wo alle Einrichtungen bis auf das Kleinste erst neu geschaffen werden sollten, entgegenthürmten, und der Erfolg ist auf seiner Seite. Es gab ja bisher in Schleswig-Holstein kein gemeinsames öffentliches Musikleben; wenn auch in kleineren Kreisen recht viel musicirt wurde und die Glieder derselben sich in diesem kleinen Wirken und Treiben recht glücklich fühlten, so ist doch der Kunst mit solchem zersplitterten Wesen nicht gedient, es erfolgt Stillstand und Rückschritt. Bitter ist es, der hier einen gar kräftigen Anstoss gegeben hat, dem eine tiefere Nachwirkung auf unser Musikleben nicht fehlen wird, und für dieses Verdienst gebührt ihm sowohl seitens der Bevölkerung als auch im Namen der Kunst grosser Dank.

Schon am Donnerstag Abend fand eine freie Vereinigung der Festtheilnehmer im Saale des Germania-Hotels statt, zu welcher der von der »Kieler Zeitung« herausgegebene »Festführer«, der mit einem von Klaus Groth plattdeutsch gedichteten Willkommengrusse geschmückt ist, eingeladen hatte. Um $9^1/_2$ Uhr erfolgte durch Herrn Präsident Bitter die Begrüssung der Gäste im Namen des geschäftsführenden Ausschusses. Redner hob die grosse, würdige Aufgabe hervor, welche für die nächsten Tage gestellt sei. Das Programm sei aus dem Besten, was grosse deutsche Meister geschaffen hätten, zusammengesetzt. Er habe nach den Vorproben des Tages die zuversichtliche Hoffnung, dass die Aufführung dieser Meisterwerke würdig sein werde. Das Fest sei ein deutsches, mit welchem dem Lande Ehre gemacht werden solle; er hoffe, dass alle Kunstgenossen freundliche Eindrücke mit hinwegnehmen würden. Unmittelbar hierauf begrüsste Herr Gymnasialdirector Dr. Niemeyer mit wenigen Worten die Gäste im Namen des Localcomités. Er bat, mit den hiesigen Verhältnissen vorlieb zu nehmen. Viele, die z. B. den glänzenden rheinischen Musikfesten beigewohnt hätten, würden hier Manches vermissen, daher möchten diese einen freundlichen Maassstab anlegen. Er hoffe zwar, es sei Manches gelungen, wisse aber auch, dass Manches misslungen sei; der grosse Zweck aber, der hier Alle vereinigt habe, lasse alle Beschränkung der Mittel vergessen. Der Aufforderung seitens des Redners an die anwesenden Kieler, den Gästen ein kräftiges Hoch zu bringen, wurde auf's Lebhafteste Folge geleistet.

Die beiden Proben am Sonnabend verliefen sehr glücklich; Morgens wurde die Walpurgisnacht und Chöre aus Samson probirt, worauf zur allgemeinen angenehmen Ueberraschung Frau Dr. Schumann das Schumann'sche Clavierconcert vortrug.

Digitized by Google

Joachim war mit den Leistungen der Chöre in hohem Grade zufrieden, alle sangen mit grösster Lust und Liebe, der Zusammenklang der Stimmen war ein mächtiger und voller und alles klappte vortrefflich, wenn auch anfänglich der Chor der Jungfrauen Delila's und die nicht übereinstimmenden Clavierauszüge verschiedener Ausgaben des Samson einige Schwierigkeiten bereiteten.

Sonntag, der 27. Juni, war der erste Tag der Aufführung. Für Vormittags 11 Uhr war zwanglose Vereinigung auf Bellevue angesetzt, zu welcher eine ausserordentlich grosse Menge von Menschen zusammenströmte. Es hatten sich hier nicht nur fast alle Musiker Schleswig-Holsteins und Hamburgs versammelt, sondern auch ein sehr grosser Theil der musikalischen Bevölkerung ist von Nah und Fern herbeigekommen. Alles freute sich des schönen Wetters und des so schönen Gelingens des Festanfanges. Hier war nun für die verschiedenen Gesangvereine die schönste Gelegenheit, einzeln ihre Leistungen zu Gehör zu bringen; allein es hatte nur der Plöner und Eutiner Gesangverein Noten mitgebracht, beide gaben zur grossen Freude aller Anwesenden gemeinschaftlich unter Leitung ihres wackeren Directors, Herrn Stiehl, einige Quartette von Rheinberger, Schumann und Engel zum Besten. Der wohlgeschulte Chor erhielt reichlichen Beifall. Allmälig fing die Menge an, sich wieder zu zerstreuen, um die nöthigen Vorbereitungen zum Concerte zu treffen.

Nachdem die Proben zum Samson am Sonnabend so be sonders günstig verlaufen waren, sollte am Sonntag-Abend sechs Uhr die Aufführung des Oratoriums sein. *) Eine äusserst zahlreiche Menschenmenge bewegte sich theils zu Fuss, theils zu Wagen schon lange vor dem Beginn des Concertes nach dem Wriedt'schen Etablissement. Hier ging jedoch trotz des grossen Andranges Alles merkwürdig ruhig und ordentlich her, jeder konnte vermöge der auf den Eintrittskarten angegebenen Disposition der Plätze mit Leichtigkeit seinen Platz finden und zum freien Verkehr vor der Aufführung und in den Pausen war zwischen den Reihen rechter und linker Hand ein gutes Stück Raum gelassen. Es war eine grosse Menge des Hamburger und Altonaer Concertpublikums anwesend, so dass die dortigen Musikfreunde sich leicht in einem heimathlichen Concerte befindlich glauben konnten; ähnlich mag es auch den Besuchern aus den übrigen Städten Schleswig-Holsteins ergangen sein, denn die Betheiligung des musikalischen Publikums war eine hocherfreuliche, es sind zu beiden Concerten je 1300—1400 Karten verkauft worden. Um $6^1/_4$ Uhr nahm die Aufführung ohne weitere Begrüssung von irgend einer Seite ihren Anfang; Joachim gab das Zeichen, worauf Alle schleunigst ihre Plätze einnahmen. Es begann nun eine wirklich musterhafte Aufführung des Samson, wie sie wohl so bald nicht wieder kommen wird. Das erste vollste Lob gebührt dem Chore. Die Begeisterung, die Fülle und Frische des Tons, die bis zum Ende ganz gleich blieb, die stete Aufmerksamkeit und Präcision hat alle Anwesenden entzückt. Joachim hat sich dahin geäussert, dass diese Leistungen des Chors denen der besten rheinischen Chöre nicht im Geringsten nachgestanden hätten, und wir müssen sagen, dass sich eine bessere Ausführung dieser Händel'schen Prachtchöre kaum denken lässt. Die Wahl gerade eines Händel'schen Oratoriums war eine sehr glückliche, denn kein Componist ausser Händel begeistert so wie er durch die Macht, Kraft und Gesundheit seiner Musik zum frischen, fröhlichen Singen, seine Werke sind daher auch zu Massenaufführungen besonders geeignet. Sie sollen uns und aller Welt stets willkommen sein, sie sind das beste Gegengift gegen alle Ueberschwänglichkeit und Hypersentimentalität der Neuzeit, die sich, es lässt sich nicht leugnen, in der Musik leider gar sehr geltend macht. Zwar sind bei Händel manche Längen und Dehnungen nach dem Geschmacke einer vergangenen Zeit, dem er sich ebenso wenig ganz zu entziehen vermocht, wie andere Meister zu anderen Zeiten; doch hierüber hilft sich der Verständige leicht hinweg, auch wird durch einige mehr oder weniger passende Striche Rath geschafft, wie es auch hier geschah, und dann bleibt eine solche Fülle schönster und prächtigster Musik, die als Muster für alle Zeiten gelten mag. Auch den Solisten der Sonntags-Aufführung gebührt volles Lob. Frau Schmitt-Czanyi aus Schwerin sang die Delila; diese kleine Rolle war ihr durch Hinzufügung von der Arie der Philisterin und der Schlussarie der Israeliten mit obligater Trompete zu einer grösseren und sehr dankbaren gemacht; es fehlte ihr nicht an reichem Beifall. Sie sang rein und mit ziemlicher Sicherheit und gebot auch über den nöthigen Umfang, das Organ klang jedoch etwas zu hell und ermangelte daher oft der Fülle. Des ausgezeichneten Trompeters, Herrn Kosleck aus Berlin, sei hier für die Wiedergabe seines schwierigen Solos in der Arie volle Anerkennung gespendet. Die undankbarste, wenn auch wichtige und umfangreiche Rolle des Micha, Samson's Freund, hatte die Altistin Fräulein Kling aus Schwalbach inne. Da derselben durch die mangelnde Gelegenheit der ihr gleich den andern Solisten gebührende stürmische Beifall sich entzog, so soll ihr an dieser Stelle der Dank für ihren edlen, schönen Gesang auf's Wärmste gezollt werden. Mit gleicher Freude konnte man dem Singen des Helden Samson, welcher durch Herrn von Witt aus Dresden vertreten war, zuhören. Zwar hat sein Organ nicht den rechten Tenorklang, dieser ist stets heller und schärfer, die Stimme klingt meistens in dem Timbre des Bariton, doch war sie voll und wohlthuend, sein Vortrag ein warmer, geschmackvoller und in maassvoller Weise dramatisch gefärbter. Zwei Bässe, Herr Henschel als Manoah, Herr Krolop als Riese Harapha, wetteiferten mit einander und errangen beide begeisterten Beifall. Ein Vergleich zwischen den Künstlern liegt nahe; Herr Henschel imponirt durch überaus sicheres musikalisches Singen und die vollendete Schulung seines an sich nicht absolut schön zu nennenden Organs, Herr Krolop hingegen durch die echt männliche Kraft und Fülle seines markigen Organs, die ihn zur Wiedergabe des urwüchsigen Riesen besonders geeignet macht. Seine tiefe Bassstimme erschwert etwas die Klarheit der Coloraturen, welche bei Herrn Henschel, der mehr Baritonist ist, so vorzüglich zu Gehör gelangen. Beide stellten mit Geschick den Charakter ihrer Rolle dar. Das Orchester unter Führung der Concertmeister von Königslöw und Böie leistete Treffliches. Das Ganze leitete Joachim mit Feuer und Schwung. Er hatte sich durch seine Liebenswürdigkeit und anregende Weise schon in den Proben lebhafte Zustimmung aller Mitwirkenden erworben; nach Beendigung des Ganzen brach ein stürmischer Jubel los, der mit einem lebhaften Bombardement von Blumenbouquets verbunden war. Joachim warf diese dann bei allgemeiner Fröhlichkeit unter die Mitwirkenden zurück, so dass der Schmerz über Samson's Tod unter Lachen und Scherzen bald vergessen war. — Der grossartige und erhebende Eindruck des ganzen, so wohlgelungenen Concertes wird noch lange bei denen bleiben, die diesem feierlichen Acte mit beiwohnten.

(Schluss folgt.)

*) Der folgende Bericht von dieser Aufführung ist ebenfalls den »Hamb. Nachrichten« entnommen, womit wir natürlich nicht jedes Urtheil über Einzelnes, namentlich über die Solisten, zu dem unserigen machen wollen.



Händel's Messias.

Eine Prüfung der Originalhandschrift und anderer gleichzeitiger Manuscripte

von

W. G. Cusins.
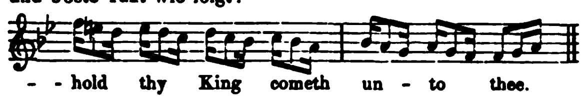
(Fortsetzung.)

Man hat allgemein geglaubt, dass die Arien-Version über »And lo!« die erste war. Ein Blick auf das Facsimile des Autographs wird aber sofort zeigen, dass solches nicht der Fall war, denn das Ende von »For unto us«, der erste Theil der Hirten-Symphonie, »There were shepherds« und das Recitativ »And lo!« sind alle auf demselben Blatt geschrieben, und die Arie über den letzten Text auf einem eingelegten Blatte, auf welchem es die erste und zwei Systeme der zweiten Seite einnimmt, der Rest des Blattes ist leer. Bei Händel's gewohnter Sparsamkeit im Papierverbrauch würde diese Seite gewiss ausgefüllt sein, wenn diese Arie nicht später für Frau Clive geschrieben wäre. In der Dubliner Abschrift ist das Recitativ überklebt, woraus zu schliessen ist, dass die Arie zum Ersatz desselben geschrieben wurde. Händel entwarf sicherlich die ganze Scene zuerst so, wie sie jetzt gesungen wird.

Es ist etwas Ausserordentliches, dass die Vorschrift »*Allegro*« zu dem Recitativ »And suddenly« in allen Drucken ausgelassen ist. Sir Henry Bishop machte in seiner Ausgabe von Händel's Gesängen darauf aufmerksam, aber Niemand scheint Notiz davon genommen zu haben. Die Londoner Händelgesellschaft setzt darüber *Andante con moto* ohne irgend eine Autorität. Die Dubliner und die Hamburger Abschrift haben beide das *Allegro*. Eine noch merkwürdigere Auslassung ist vor dem Chore »Glory to God«, wo Händel zuerst schrieb *In disparte* (bei Seite); dies strich er später aus und ersetzte es durch das Folgende: *Da lontano, e un poco piano* (von fern, und etwas sanft). Dieses wurde augenscheinlich gesagt, um das allmälige Herannahen der himmlischen Schaar zu bezeichnen, wie das *Piano, Pianissimo* am Ende dem entsprechend ihren Abschied von den Hirten zum Himmel zeichnen mag. Der Eingang ist gewöhnlich als *forte* bezeichnet, obwohl sich weder aus dem Original, noch aus Schmidt's Abschriften solches begründen lässt; das erste *forte* erscheint im 10. Takt, auch das *forte* im 5. Takt steht nicht bei Händel. *)

Die Dubliner Partitur enthält auch noch das Autograph von der im geraden Takte geschriebenen Version des »Rejoice« (in der Buckingham-Palast-Partitur ist blos die $^{12}/_{8}$-Version zu finden). Jedoch nur die Stimme und die Violinpartien sind in Händel's Handschrift, der Bass ist von dem Copisten von der Buckingham-Palast-Partitur abgeschrieben, in welcher eine Anzahl von Zeichen zu sehen ist, die Kürzungen u. dgl. anzeigen, was Händel für diese neue Version vornahm.

In der Dubliner und der Hamburger Partitur sind der 34ste und 35ste Takt wie folgt:



Mozart giebt diesen Gesang an einen Tenor.

Händel sanctionirt die erste Hälfte von »He shall feed his flock« als in F-dur zu singen (was für das Ohr ein grosser Trost ist, da wir nach einander sonst drei lange Stücke in B-dur haben), denn die Dubliner Abschrift enthält sowohl die B dur- wie die F dur- und B dur-Version. Burney sagt von diesem Gesang: »Guadagni, nach Frau Cibber (beide Alte), begründete seinen Ruf«. Die Hamburger Copie giebt blos die halb F- halb B dur-Version, ebenso Schmidt im Buckingham-Palast.
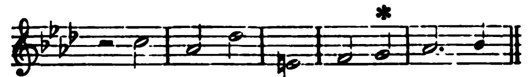
In dem Chor »His yoke is easy« hat Mozart blos die letzten elf Takte dem Chore gegeben.

Ueber die Punkte in dem Chore »Behold the Lamb of God« habe ich bereits gesprochen.

Der Dubliner Abschrift zufolge wurde »He was despised« einmal eine Quarte höher transponirt, nach A♭, für Signora Francesina. Die Auslassung des ♮ vor A im 20. Takte dieser Arie ist augenscheinlich nur ein Versehen.
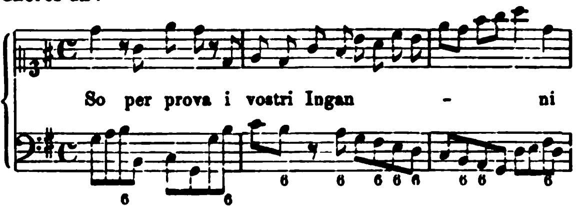
Der Chor »Surely he hath borne our griefs« zeigt uns wieder, wie viel klarer Händel seine Meinung könnte ausgedrückt haben, wenn zu seiner Zeit punktirte Pausen im Gebrauch gewesen wären.

Crotch hat den Anfang von »And with his stripes« so gedruckt:



was richtig ist. Alle Antworten des Subjects haben im vierten Takt zwei Halbe; dies ist ein wichtiger Punkt. Indem ich das Original ansehe, finde ich, dass Händel zuerst zwei halbe Noten schrieb, sodann einen Punkt hinzufügte und den Kopf der zweiten Note ausfüllte; bei abermaliger Aenderung schmierte er den Punkt über und gab der Note wieder eine Oeffnung, wodurch, wie ursprünglich, zwei halbe entstanden. Mozart giebt das Subject richtig. Ein Blick auf das Facsimile wird zeigen, dass er beim Beginn dieser Fuge verschiedene Aenderungen machte. Zudem endete der Satz ursprünglich mit einem vollen Schluss in F-moll, und nicht auf der Dominante. Die Aenderung ist süperb.

Der Satz des italienischen Duettes von Händel, welches das Fundament des Chores »All we like sheep« war, fängt, merkwürdig genug, mit der Phrase des ersten Taktes des Halleluja-Chores an:



Das Recitativ »All they that see him« ist für Tenor, wie auch alle Musik der Leidensgeschichte, einschliesslich der Arie »But thou didst not leave«; aber Händel selbst erlaubte den Sopranen, diese Stücke zu singen, denn in der Dubliner Abschrift finden sich neben den Namen von Beard und Lowe diejenigen der Damen Frasi, Avolio und Francesina, sowie »der Knabe« (»the Boy«).

Mozart's Einführung eines *a* zu der ersten Note des Basses im 20. Takt des »He trusted of God« hat einige Confusion veranlasst. Es sollte *as* sein. Mozart lässt die Bässe dieser Fuge unmittelbar nach dem Es dur-Accord des vorherigen Recitativs beginnen, so dass ein Takt und der E moll-Accord ganz gestrichen werden.

In dem Chor »Lift up your heads« geben Händel und Schmidt's Abschriften die Bibel-Version der Worte »Who is *this* King of Glory?« »*The* King« ist wohl leichter zu singen, aber »*this* King« ist entschieden kraftvoller.

In der Dubliner Abschrift haben wir die Gewissheit, dass die Bass-Version von »Thou art gone up« (bei weitem die beste,

*) Burney sagt in seiner Erzählung der Gedächtnissfeier von 1784: »Dieser majestätische Chor, in welchem die *pianos* und *fortes* bewundernswerth bezeichnet und beobachtet wurden, hatte niemals zuvor in irgend einer mir erinnerlichen Vorstellung eine solche Wirkung. Es ist mehr *claire-obscure* in diesem kurzen Chor, als bis zu der Zeit, wo er componirt wurde, vielleicht jemals versucht war.«

Digitized by Google

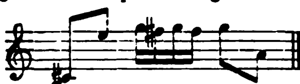
wie ich glaube) die ursprüngliche und nicht die nachträgliche war. Die Bass-Version ist hier mit Bleistift durchstrichen und »For Guadagni« (von welchem Händel augenscheinlich sehr eingenommen war) darüber geschrieben; dann folgt die Alt-Version (Seite 132 bei Arnold, welche auch diejenige der Hamburger und der Buckinghampalast-Copie ist) mit ihren schrecklichen Coloraturen, ebenfalls markirt »For Guadagni«. Dieser letzte Satz ist wieder ganz in Händel's Handschrift, bildet also das dritte Autograph in dieser höchst interessanten Copie. Es ist noch ein anderer, etwas geänderter Altsatz bei Arnold, von welchem ich aber das Original nicht aufzufinden vermag, und dieses Stück ist in der Abschrift des Findlingshospitals nach G-moll transponirt. Diese letztere Abschrift, welche Händel dem Hospital vermachte, wurde vielleicht nach seinem Tode geschrieben, und ich bin geneigt zu glauben, dass keine besondere Sorgfalt angewendet wurde, um sie mit den Intentionen des Autors in genaue Uebereinstimmung zu bringen, sondern eher mit der Weise, wie die Sänger das Werk dazumal aufführten.

Das Original von »How beautiful« ist der G moll-Satz mit einem zweiten Theil zu den Worten »Their sound is gone out«. Dieser zweite Theil wurde später gestrichen und der Chor in Es zu jenen Worten componirt. Dieser und das schöne Duett und der Chor in D-moll, ebenfalls spätere Compositionen, befinden sich im Anhange der Originalpartitur (siehe wieder das Facsimile). In der Dubliner Abschrift schreibt Händel die Namen Frasi und »der Knabe«, und später wieder »For Guadagni ex C« (sic). Diese etwas geänderte und verschlechterte Version in C-moll ist bei Arnold S. 150 gedruckt. Das Original hiervon ist anscheinend verloren gegangen, wie auch von der Arienversion in F »Their sound is gone out«, welche sich zwar im Appendix des Autographs befindet, aber in Schmidt's Handschrift, mit dem Namen des Tenoristen Beard bezeichnet. Hat Schmidt es ebenfalls componirt?*)
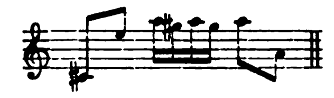
In dem Autograph des Altduetts und der Chorversion von »How beautiful« (welche eine zeitlang viel gesungen sein müssen, denn Händel hat die Namen Beard, Lowe, Mrs. Clive und dreimal Signora Avolio darüber geschrieben) scheint der zweite Alt geändert zu sein, um für die letztgenannte Dame zu passen, denn er ist mit Bleistift fast durchhin eine Octave höher transponirt. Der 29. und 30. Takt im ersten Alt sind ebenfalls eine Octave höher gesetzt. Der Chor dieses Stückes ist sehr schön; eine Stelle, wo die Bässe das Thema in A-moll anheben, ist besonders packend. Er verdient erneuert zu werden. **)

Die Version von »Why do the nations« bei Arnold S. 161 ist nichts weiter als der grosse Gesang, endend Takt 38, mit einem kurzen angehängten Recitative. Es war lächerlich den Anfang zweimal zu drucken. Das Original dieses Recitativs befindet sich wieder in der Dubliner Abschrift. Die so abgekürzte Arie nebst dem Recitativ ist in der Hamburger Copie. Reinhold sang diese schöne Arie zuerst. Arnold und Mozart (welcher möglicherweise nach Arnold's Ausgabe arbeitete) haben den Chor »Let us break their bonds« mit *Larghetto e staccato* bezeichnet; Novello hat es richtig, *Allegro e staccato*.

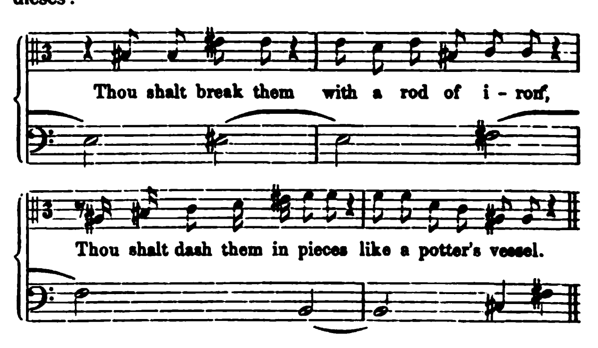
Im 38sten Takt von »Thou shalt break them« hat die erste Violine im Originalmanuscript das Folgende:



und nicht, wie in Schmidt's Abschriften und den verschiedenen Ausgaben, dieses:



Sir W. Sterndale Bennett's Copie giebt es wie das Original. Die Noten sind in Händel's gewöhnlicher kühnen klaren und kräftigen Manier geschrieben*), und ich neige zu der Ansicht, dass dieses die richtigen Noten sind. Beard und Lowe sangen diese Arie. Nach dem Gesang findet sich in der Dubliner Abschrift ein von Schmidt geschriebenes Recitativ als Ersatz für denselben. Der erste Accord desselben verbindet es mit dem vorigen Recitativ. Händel's Handschrift hiervon kann ich nicht finden, auch steht es in keiner mir bekannten Ausgabe. Es ist dieses:



Der Halleluja-Chor begann zuerst in der ersten Violine mit dem oberen *d* (siehe das Facsimile). Händel änderte dieses in das tiefere *d*, wodurch die Passage der Altarie »Se pugnar non sai« in *Il Siroe* von Hasse gleich wurde, die ungefähr zwanzig Jahre später entstand. Händel und Hasse wiederholen beide die Stelle auf der Dominante.**) Die Passage, gewöhnlich piano gesungen, mit den Worten »The kingdom of this world« beginnend, ist die vierte Zeile des Chorals, welchen Mendelssohn in Paulus eingefügt hat. In Bennett's und Goldschmidt's Choralbuch wird gesagt, dass diese Melodie zuerst in Philipp Nicolai's »Freudenspiegel des ewigen Lebens«, Frankfurt a. M. 1599 gedruckt wurde. Händel, welchem die Melodie bekannt gewesen sein muss, wünschte vielleicht einen Theil derselben in seinen Chor einzufügen: war dies der Fall, so wurde es ohne viel Ueberlegung gethan, denn die Zeile, zweimal wiederholt wie in dem Choral, ist zu kurz, um dem Sinn der Worte zu entsprechen. Mozart ist unglücklich gewesen in der Verdopplung der Sopranpassage eine Octave tiefer, Takt 38 vom Ende des Chores. In Händel's Handschrift finden sich durch das ganze Stück hindurch keinerlei Zeichen von *piano* und *forte*.

[*) Diese Vermuthung ist ungegründet, denn Schmidt der Copist und Schmidt der Componist sind zwei verschiedene Personen. *Chr.*]

**) Ueber die verschiedenen Versionen von »How beautiful« findet man bei Schölcher S. 294 eine belehrende Anmerkung.

*) Mendelssohn spricht in seinem Vorwort zu Israel von der grossen Genauigkeit Händel'scher Manuscript-Partituren.

**) Es würde leicht sein, manche derartige Aehnlichkeiten anzugeben, die vielleicht bisher noch nicht bemerkt sind; die folgenden davon mögen namhaft gemacht werden. Die erste ist, dass eine Bassarie in Jomelli's *Betulia liberata* die Hauptsachen des letzten Themas von Mozart's Jupiter-Symphonie enthält; und dass fast die ganze Melodie der *Marseillaise* in dem Anfangschor von Salieri's Oper *Palmira* (1795 im kaiserl. Theater in Wien gegeben) benutzt ist. Componirte Boucher diese Melodie wirklich, oder war es nicht vielleicht eine stockitalienische Opernphrase, welche sowohl in sein Gehirn lief, wie in das von Salieri?

(Schluss folgt.)


Digitized by Google

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte und Violoncello.

J. A. Sägg, Op. 1. **Sonate.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. V.-Nr. 13538. Preis 6 M.

W. O. Ist der Autor ein gewaltiger Clavierspieler? Er muthet uns Dinge zu, die selbst ein tüchtiger Spieler gehörig üben muss. Ist er ein Violoncellvirtuose? Auch mit dieser Stimme kann nur ein Spieler hohen Ranges fertig werden. Oder ist er vielleicht in keinem der beiden Instrumente sehr erfahren, weil er für beide so ausserordentlich unbequem schreibt? Die wohlwollendste Antwort, welche ich geben kann und auch gern geben will, ist die: Er ist in beiden Instrumenten hinlänglich erfahren, um zu wissen, was darauf möglich ist; er ist vielleicht selbst Virtuose; er hat sein grosses Erstlingswerk in reinem Kunsteifer geschrieben und — das sagt uns der Titel — seinem berühmten Lehrer N. W. Gade gewidmet: da lag es ihm gänzlich fern, irgend eine äussere Rücksicht, wie z. B. auf Spielbarkeit, zu nehmen. Nur Schade, dass die Sonate dadurch fast unspielbar geworden ist. Ich sage in allem Ernste »Schade«, denn es steckt ein guter Kern in dem Werke. Die melodische Entfaltung ist öfters breit und recht gesanglich; die harmonische Behandlung interessant, die Form weder schablonenhaft noch so, dass sie aufhörte »Form« zu sein. Im ersten Haupttheile, der ernst und kräftig in E-moll gehalten ist, stören mich nur einigermaassen die langandauernden gebrochenen Accorde beim *più animato,* welche, dem Uebrigen gegenüber, zu salonhaft sind. Das melodiös und edel gehaltene *Andante sostenuto* in G-dur wird sich, da es auch der Ausführung zugänglicher ist, leicht Freunde erwerben. Auch dem dritten und letzten Theile, *Allegro con fuoco* in E-dur, ist edler Gesang, fesselnde Modulation und viel Fluss nachzurühmen. Gelingt es dem Verfasser, unter Wahrung seines Guten, für die Instrumente praktischer zu schreiben, so dürfte die sogenannte Kammermusik manche sehr erwünschte Bereicherung durch ihn erhalten.

G. Rebling, Elegie für Violoncello mit Orchester oder Pianoforte. Op. 32. Leipzig, Breitkopf und Härtel. V.-Nr. 13769. 13800. Preis 2 M.

Wenn ich das Werk in die Kategorie der besseren Salonmusik einreihe, so ist damit fast Alles gesagt. Sentimentale Melodie, wie es gar viel ähnliche giebt, Gelegenheit für den Solospieler, seinen schönen Ton zu zeigen, ein etwas aufgeregter Mittelsatz, dem aber Originalität auch nicht zugesprochen werden kann — das Ganze aber anständig und hübsch gemacht; im Accompagnement keine blosse Leierei — man wird nun wissen, für welche Kreise und Gelegenheiten es sich eignet.

Für Pianoforte, Violine und Violoncello.

F. Bees, Trio. Nr. 2 der nachgelassenen Werke. Leipzig, Breitkopf und Härtel. V.-Nr. 13775. Preis 8 M.

Ein *Allegro risoluto* in E-moll stellt sogleich in den ersten Takten den Grundcharakter energisch fest. Der Seitensatz, aus einem Tonleitergange gebildet, würde an und für sich nicht fesseln; aber die überaus geschickte Art, wie die Stimmen mitarbeiten und einander entgegengesetzt sind, giebt auch dieser Partie ihren Reiz. Der Autor lässt klüglich die übliche Wiederholung weg. Im Durchführungssatze zeigt er, dass ihm die modernen Hilfsmittel der Modulation geläufig sind. Dieser Satz ist lang und es ist darum wohlgethan, dem ganzen Haupttheile keinen grossen Anhang zu geben; vielmehr wendet er sich bald nach Wiederkehr des Hauptthemas nach E-dur, worin sich per Seitensatz wiederholt, der dann zu kurzem, kräftigen und freundlichen Schlusse führt. Dem *Poco adagio* in C-dur möchte ich allerdings originellere Melodie wünschen; wohlthuend wirkt es gleichwohl. Das *Allegretto grazioso* in G-dur klingt etwas alterthümlich, bildet aber einen hübschen Vermittelungssatz zwischen dem träumerischen *Adagio* und dem stürmischen Schlusssatze, *Presto,* E-moll und -dur. Letzterer rundet das Ganze entsprechend ab. Auf mich hat dieses Trio einen überaus günstigen Eindruck gemacht; es ist Alles gesund darin. Der Componist benutzt Salz und Pfeffer unserer Zeit ja auch — aber nicht, wie die Autoren, welche ganz auf der »Höhe der Zeit« stehen, indem sie sich schämen, naturgemäss von C nach G zu gehen, acht Takte lang in einer Tonart zu bleiben, hin und wieder einen Satz ganz ohne übermässigen Dreiklang und ohne herbe Vorhalte zu bilden etc. Zum öffentlichen Vortrage dürfte sich das Trio eben deshalb kaum eignen, so lange die jetzige Zeitströmung andauert; dass es in kleinen Kreisen desto mehr Freunde finden möge, ist sehr zu wünschen. Etwas, was auf den ersten Blick eine Aeusserlichkeit scheint, fasse ich nicht als solche auf: in der ganzen Violoncellostimme kommt nur der Bassschlüssel vor. An einigen Stellen hätte er zwar zum Vortheil des Lesens recht wohl mit dem Tenorschlüssel vertauscht werden können; allein der Componist bleibt sich doch bewusst, dass er es mit einem Bassinstrumente zu thun hat und will nichts Anderes daraus machen. Das Trio verlangt wackere Spieler an jedem Pulte, aber keine Virtuosen. Nach allem Gesagten kann ich nur aufs Lebhafteste bedauern, dass wir es hier mit einem »nachgelassenen Werke« zu thun haben. — Die Ausstattung ist vortrefflich, fast zu luxuriös, wodurch der Preis hoch geworden ist.
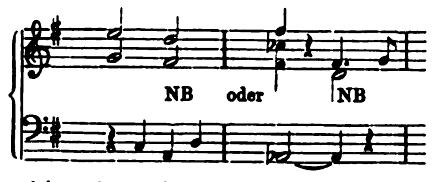
Werke für die Orgel.

Aloys Kothe, Op. 7. **Zehn Orgelstücke verschiedenen Characters.** Leobschütz, C. Kothe. 1873. V.-Nr. 1. Preis 1 M.

W. O. Das Heftchen ist fünf Jahre nach dem Tode des Verfassers erschienen, und man kann vielleicht annehmen, dass derselbe es gar nicht zur Herausgabe bestimmt hatte. Es gehört der bekannten Rinck'schen Richtung an, die in Hunderten von Heften zur Genüge — oder auch etwas mehr! — vertreten ist. Im Uebrigen soll ihm nichts Schlimmes nachgesagt sein; die correct gearbeiteten Stücke mögen Vielen zur Abwechselung — die sich dann freilich nur auf den Namen des Componisten bezieht — willkommen sein. Dem Verleger, der das Werkchen correct und sauber drucken liess, sei speciell für die Jahreszahl gedankt.

C. F. Engelbrecht, Op. 3. **15 Choralbearbeitungen** als Vor- und Nachspiele. Potsdam, Riegel (A. Stein). V.-Nr. 30. Pr. 2 M.

Dreierlei ist es vorzüglich, was ich dem Componisten für weitere Arbeiten zur Beachtung empfehlen möchte: Erstens hat seine Rhythmik und damit auch seine Melodiebildung überhaupt etwas Monotones; man empfindet dies bei dem einzelnen kurzen Stücke nicht, wohl aber, sobald man nur zwei oder drei nach einander spielt. Zweitens ist der Quartsextaccord sparsamer zu benutzen; so wie hier:



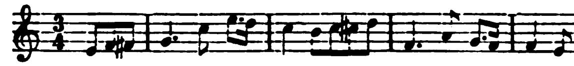
nimmt er sich recht unschön aus. Drittens finde ich chromatische Schritte viel mehr angewendet, als sich für Orgelmusik

Digitized by Google
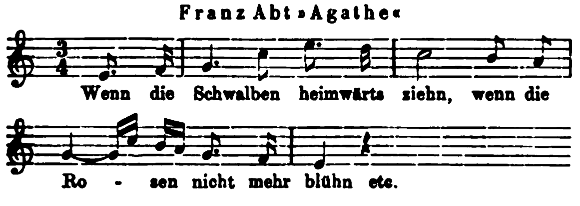
schickt; es kommt dadurch etwas Kleinliches in den Charakter. Sonst ist Manches recht lobenswerth in dem Hefte; die Choralmelodien sind meist günstig gelegt, bald in die obere, bald in mittlere, bald in die untere Stimme, die figurirenden Stimmen nehmen nicht selten ihr Material gleichfalls aus dem Chorale; überhaupt ist künstlerischer Ernst in den Stücken, die mit Auswahl wohl zu gebrauchen sind.

Dr. Volckmar, Op. 216. **14 melodische Andante** für Orgel oder Harmonium. Potsdam, A. Stein. [Ohne Verlagsnummer.] Preis 2 M.

Am meisten stört mich das »oder Harmonium«. Allerdings ist ein Harmonium den Zungenstimmen einer Orgel verwandt und muss in Ermangelung einer solchen gar oft statt ihrer benutzt werden; und doch ist der Grundcharakter beider Instrumente wesentlich verschieden. Eine echte Orgel ist ein Ausdrucksmittel der Kraft, der Erhabenheit, der gottergebenen Ruhe; ein Harmonium hat für mich immer etwas weinerlich Sentimentales, das mir sehr bald zuwider wird. Betrachten wir nun z. B. das erste dieser Stücke:



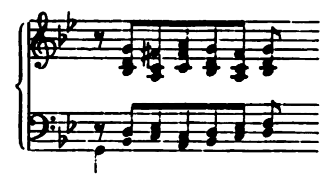
und vergleichen es meinetwegen mit



so können wir kaum im Zweifel sein, dass es sich nicht um eine Orgel, sondern um ein Harmonium handelt. Für dieses sind die Stücke geeignet und zu empfehlen. Das Trio Nr. 7 ist auch für die Orgel ein brauchbares, wohlklingendes Uebungsstück. Der Druck dieses wie des vorgenannten Werkes ist correct.

G. Flügel, Op. 75 Lief. I und II, **12 Nachspiele zu Passion und Ostern.** Magdeburg, Heinrichshofen. V.-Nr. 2482 I. II. Preis à 90 Pf. netto.

Jedes der beiden Hefte enthält 6 Nummern, meist kurz, die längste von 11 Zeilen. Die Sachen sind ernst und charakteristisch gehalten und zum Gebrauche beim Gottesdienste wohl zu empfehlen. Es schadet indessen der Brauchbarkeit, dass wegen des fortwährenden Registerwechsels der Organist einen gut geübten Helfer haben muss. Eine Eigenheit des Componisten ist das »dick instrumentiren«, z. B.



So wenig dagegen im einzelnen Falle einzuwenden ist, so darf es doch nicht zur Manier werden. Es erscheint aber bereits vollständig als Manier, wenn der Verfasser in jeder Nummer Terzengänge beider Hände in Gegenbewegung führt, was allerdings einen vollen, aber in der Tiefe undeutlichen Klang erzeugt. Auch gegen die angezeigte Registrirung hätte ich Einiges einzuwenden. Nr. 11 soll im Manuale mit Bordun 16 Fuss, Principal 8 Fuss und Octave 4 F. gespielt werden. Muss da nicht der Achtfusston von den Nachbarn erdrückt werden? Und die Verstärkung am Ende soll durch $2^2/_3$ Fuss und 2 Fuss geschehen — müssten da nicht zuvor wenigstens noch zwei achtfüssige Stimmen gezogen werden? Entweder ist der Verfasser nicht selbst praktischer Orgelspieler, oder hat er eine ganz bestimmte, etwas absonderliche Orgel im Sinne. Das Letztere wäre unklug und im ersteren Falle müsste er sich doch die nöthigen Kenntnisse erwerben, bevor er so genaue Vorschriften giebt. Ich würde über das Alles nicht so viel Worte machen, wenn die Stücke nicht nach Inhalt und Form werth wären, gespielt zu werden.

W. Schütze, Op. 10. **Fantasie** Nr. 2. Leipzig, Siegel (Linnemann). V.-Nr. 4285. Preis 1,25 M.

Die Fantasie fliesst in einem Satze kräftig hin; für ihre nicht sehr grosse Ausdehnung erscheint der Inhalt gewichtig genug. Sie ist zwar im Ganzen frei im Stile, jedoch mit hinlänglicher und ungesuchter Benutzung der contrapunktischen Formen. Piano und Forte wechseln, jedoch nicht in modern übertriebener Weise. Das Werk ist als Concertstück wie als Nachspiel zu empfehlen. Die Tonart A-moll gestattet, das Pedal ziemlich bequem zu gebrauchen, so dass zwar ein tüchtiger Spieler, aber gerade kein Virtuose dazu gehört.

Dr. J. G. Töpfer. 20 Vorspiele und Fugen, herausgegeben von **A. W. Gottschalg.** Leipzig, Siegel (Linnemann). V.-Nr. 4109. Preis 3 M.

Es ist mir allerdings wahrscheinlich, dass der verewigte Componist, wenn er selbst die Herausgabe besorgt hätte, einige sehr schwache Nummern weggelassen und an andere noch eine feilende Hand gelegt haben würde. Allein auch so ist so viel für praktischen Gebrauch Dienliches und so manches musikalisch Bedeutende darin — z. B. die Vorspiele Nr. 16 und 17, die Fuge Nr. 20 — dass wir uns des Heftes freuen und es empfehlen müssen. Nummern wie 6, 7, 12 und einige mehr kann man ja bei Seite lassen.

J. G. Töpfer, Concertfantasie über die Choralmelodie: »Was mein Gott will« Nr. 3 der Concert-Fantasien. Zweite revidirte Ausgabe. Leipzig, Siegel (Linnemann). V.-Nr. 4110. Preis 2 M.

Dieses treffliche Werk enthält eine Einleitung, in welcher der Choral unerwartet zu lebendig figurirenden Stimmen auftritt; es schliessen sich daran mehrere zusammenhängende Bearbeitungen nach Variationenart und endlich eine kräftige freie Fuge über die Anfangstöne. Das ganze Stück übertrifft an echter Wirkung und gediegenem Satze das Meiste, was die Neuesten in dieser Gattung leisten, ohne jenen gewaltigen Registrirungsapparat in Anspruch zu nehmen. Es ist für Concertzwecke unbedingt zu empfehlen. — Eine einzige Stelle ist mir unbegreiflich. Unmittelbar vor der Fuge steht, nach einem Halte, Folgendes:



Diese acht Noten, mit Pedal und linker Hand *ff.* gespielt, sind so überaus charakteristisch, dass sie entschieden den Eindruck eines Hauptthemas machen. Sie sind aber weder vorher da gewesen, noch kehren sie je wieder, stehen also in gar keiner weiteren Beziehung, und ich glaube, ich würde sie bei der Aufführung weglassen. — Die genannten Werke des Siegel'schen Verlages sind an einigen Stellen etwas eng, sonst aber gut und correct gedruckt.

Digitized by Google

Gesammtausgabe der Tonstücke für die Orgel von **Joh. Ludw. Krebs.** Nach Originalhandschriften aus königl. Bibliotheken und zuverlässigen Copien von Fischer, Kittel, Rinck, Reichardt etc. aus Privatbibliotheken gesammelt und herausgegeben von **Carl Geissler.** Magdeburg, Heinrichshofen. Preis pro Heft 1 M.

Es lagen mir eigentlich nur zwei Hefte dieser umfangreichen Sammlung vor. Der Inhalt derselben veranlasste mich aber, mir sofort alles bisher Erschienene kommen zu lassen. So erhielt ich denn von der ersten Abtheilung, welche grössere Präludien, Fugen, Fantasien etc. giebt, 7 Hefte oder 19 Nummern; von der zweiten, Orgeltrios, 4 Hefte mit 22 Nummern; von der dritten, Uebungsstücke, kurze Choralvorspiele, Fugetten etc. 5 Hefte mit 34 Nummern. Welchen Reichthum trefflicher Orgelmusik birgt diese Sammlung! Es war mir ja natürlich längst bekannt, dass Krebs der beste Schüler des gewaltigen Sebastian gewesen; einzelne seiner Fugen sind ja auch schon mehrmals gedruckt. Ich möchte es aber jedem tüchtigen Orgelspieler zur Pflicht machen, diese Werke sich gründlich durchzusehen und zwar von Anfang bis Ende; blickt er von ungefähr in ein Heft, so kann ihm der Zufall einige schwache Nummern vor Augen führen, deren natürlich manche unter der grossen Anzahl sind. Mir hat aber die Sammlung, nachdem ich sie ganz und gehörig kennen gelernt, die Ueberzeugung gewährt, dass Krebs als Orgelcomponist einzig von seinem grossen Lehrer übertroffen wird, von keinem Früheren oder Späteren. Wir sind der Verlagshandlung und Herrn Geissler zu grossem Danke verpflichtet. Der Stich ist im Ganzen correct; etwas schöner, sauberer dürfte er hin und wieder sein; einzelne Hefte sind sehr schön. Dass in einem Hefte die Nummern gänzlich fehlen, in einem andern sämmtlich verdruckt sind,*) dass in Nr. 10 der ersten Abtheilung im drittletzten Takte acht Sechzehntel statt 32tel stehen, einige Bindebogen fehlen etc., das ist Alles kein Unglück, aber doch auch keine Zierde. An den Herausgeber aber richte ich die dringende Bitte, wenigstens am Schlusse des Ganzen ausführliche Mittheilung über seine Quellen, etwaige abweichende Lesarten u. dgl. zu machen, damit sein Werk ausser dem praktischen auch einen kritischen, resp. historischen Werth habe. Die Notiz auf dem Titel reicht dazu lange nicht hin.

*) In der dritten Abtheilung enthält Heft II die Nrn. 10—18; Heft III ist ohne Nummern; Heft IV beginnt mit Nr. 24 Impromty (sic!) und schliesst mit Nr. 29 und Heft V enthält abermals Nr. 12 bis 17 statt 30 bis 34.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Wien.** Angenehmeren Verlauf, als die der eigentlichen Saison, nahmen die Kunstverhältnisse der Nachsaison. Des Hangens und Bangens war es aber auch genug gewesen und gefestigte Verhältnisse waren dringend am Platze. Vor allem triumphirte der neue Geist, der merkwürdiger Weise seit dem Abtritte des alten Directors Herbeck im Opernlheater herrscht. Es gab viel Nasenrümpfen und Kopfschütteln auf die blosse Kunde hin, dass Jauner auf den freigegebenen Directorenstuhl gehoben werden solle, und der gewichtigsten Gründe einer war der, dass Jauner selbst nur mit grosser Reserve von seinem musikalischen Wissen zu sprechen wagte. Man prophezeite einen Rückgang der an diesem Institute hangenden Kunstinteressen — obschon dies nach dem ungeschickten Regiment des früheren Directors kaum mehr möglich war; — doch siehe da, statt dessen entwickelte der neue Director eine Vielseitigkeit, die, von einigem Glück begünstigt, unserem Hofopernlheater eine glanzvolle Zukunft in Aussicht stellt. Der denkbar glücklichste Griff, den der neue Director gethan, war die Acquirirung der Verdi'schen Manzoni-Messe, deren viermalige Aufführung im Vereine mit den unter der Leitung des Componisten vorgenommenen Reprisen der Oper »Aïda« der Casse eine Einnahme von 40,000 Gulden brachte. Ganz apparte Erscheinungen auf dem Gebiete der künstlerischen Vollendung sind die beiden mit dem Componisten hier zu Gaste weilenden Damen Stolz und Waldmann. Wer da weiss, wie schwer es angehenden Sängerinnen wird, in Italien Carrière zu machen, wer da die vielen heimlichen und offenen Feinde kennt, die dort junge, aufstrebende Talente belauern und bekämpfen, wird zugeben müssen, dass die genannten Damen, welche Beide Deutschösterreicherinnen sind, trotz ihrer grossartigen Anlagen von einem aussergewöhnlichen Zusammentreffen besonderer Glücksumstände begünstigt sein mussten, um jene Höhe erreichen zu können, welche sie jetzt, allen gefeierten Sängerinnen voraus, zu Königinnen des Gesanges stempelt. Und solch' ein aussergewöhnlicher Glücksumstand war gewiss die Protection des Componisten Verdi, dessen Freundschaft ersichtlich von weniger stimmenmörderischen Folgen begleitet ist, als dies bei den Schützlingen Wagner's der Fall zu sein pflegt. Italien hat lange aufgehört, Sangesgrössen zu zeugen und nirgends werden so wenige Sänger zu Künstlern herangebildet, wie in jenem Lande. Die vornehmsten Ursachen dieser Erscheinung sind zuerst in der Ungezogenheit eines Theiles des italienischen Theaterpublikums zu suchen, das neben den Vorgängen auf der Bühne immer seine kleinen Privatspässe im Zuhörerraum nebenher laufen lässt. Ferner in der Gewissenlosigkeit, mit der die Mehrzahl der italienischen Theaterdirectoren ihre Stellung auszubeuten weiss. Eine angehende Sängerin ohne eigenes, dem Director zur Verfügung gestelltes Vermögen, oder einen »Protector«, der für sie die Kosten der ersten Engagementsjahre trägt — während welcher sie keine Gage bezieht —, ist in Italien ein Ding der Unmöglichkeit. Dafür kann die Sängerin, wenn sie sich der gebührenden Unterstützung erfreut, sich in einem Jahre an allen ihr nur beliebigen Rollen zu Tode schreien oder ihre Stimme an die halsbrecherischsten Evolutionen setzen, ohne dass sie von Seite ihres Impressarios oder Kapellmeisters auf irgend welchen Widerstand stösst. So ist Italien, ehemals die Wiege des Gesanges, zum Loreleyfels des Sängerthums geworden, an dem alljährlich eine Anzahl Verblendeter ein trauriges Ende findet. Um so höher freilich geht die Freude, wenn man ein paar Geretteter ansichtig wird, zumal solcher, wie sie unsere Landsmänninnen sind, die übrigens um ihrer deutschen Namen willen, die sie nicht italienisiren gewollt, von den Italienern — wie ich gelegentlich der ersten Aïda-Aufführung im San Carlo-Theater zu Neapel selbst gesehen — noch manche Kränkung zu erdulden haben. (Indem wir diese den Hamb. Nachr. entlehnten Mittheilungen hier reproduciren, fällt uns natürlich nicht ein, damit die Urtheile dieser und ähnlicher Correspondenzen zu den unserigen zu machen: sie sollen hier lediglich als Stimme »aus der Gesellschaft« gelten. Herrn Jauner zu loben, weil ein baarer Unsinn, die Aufführung eines trivialen Requiems im kaiserl. Hofopernlheater, viel Geld eingetragen hat, liegt uns eben so fern, als auf den »alten Director Herbeck« einen Stein zu werfen, jetzt wo er in den Augen der Gesellschaft ein todter Mann ist. Die Opernlheater gehören heute mehr als je zu den unberechenbaren Dingen, und man thut gut, sie nicht gar zu ernst zu nehmen.)

Berichtigungen.

1. In Sachen des Mozart'schen *Laudate Dominum*. Wie uns aus Basel mitgetheilt wird, ist in der Correspondenz aus dort in Nr. 22 ein Irrthum untergelaufen, welcher nicht unberichtigt bleiben darf, weil er rein sachlicher Art ist und einen grossen Meister betrifft. Der Verfasser jener Correspondenz nennt bei Erwähnung des Walter'schen Kirchen-Concerts das dort aufgeführte *Laudate Dominum* von Mozart eine »theilweise überarbeitete« Composition. Vermuthlich hat denselben hierin der Umstand irre geführt, dass Köchel dieses Stück auch unter den »Uebertragenen Compositionen« erwähnt, in Folge einer Diabelli'schen Ausgabe mit veränderter Instrumentation. Das *Laudate* ist dort aber, wie wir erfahren, nach einer neueren von J. Rheinberger besorgten Ausgabe aufgeführt worden, die sich laut Vorwort Rheinberger's streng an das Mozart'sche Original hält (Köchel Nr. 339, 5). Diese Ausgabe ist unserm Correspondenten wohl nicht bekannt gewesen, und da auch keine gedruckte Original-Ausgabe besteht, so ist der Irrthum erklärlich.

2. In Nr. 24 Sp. 379 wird bezweifelt, dass Herr Eckert, der gegenwärtige Kapellmeister an der k. Oper in Berlin, früher Director der Wiener Hofoper gewesen sei. Dieser Zweifel ist indess unbegründet, denn wie wir erfahren, war Herr Eckert eine zeitlang wirklicher Director, also das was später Herr Herbeck gewesen. Auch soll Leitung und Schicksal dieser beiden Directoren vom Taktstock manches Aehnliche haben; doch das gehört nicht weiter hierher.

Operntext gesucht.

Gesucht wird ein gutes Buch zu einer dreiactigen (romantischen, komischen oder Spiel-) Oper.

Einsendungen mit Angabe der Bedingungen werden erbeten an die Redaction dieser Zeitung.


Digitized by Google

ANZEIGER.

[143] Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 98. Nr. 2. **Ave Maria** für Sopran-Solo und weiblichen Chor aus der unvollendeten Oper: Loreley. [Nr. 27b der nachgel. Werke.] Partitur 1 M. 50 Pf. Clavier-Auszug 1 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 1 M. 50 Pf. Chorstimmen: Sopran 1. 2 à 15 Pf.

Op. 98. Nr. 3. **Winzerchor** für Männerstimmen aus der unvollendeten Oper: Loreley. [Nr. 27c der nachgel. Werke.] Partitur 2 M. 50 Pf. Clavier-Auszug 2 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 1 M. 80 Pf. Chorstimmen: Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à 15 Pf.

Op. 103. **Trauermarsch.** [Nr. 32 der nachgel. Werke.] Für Harmoniemusik: Partitur 1 M. 50 Pf. Stimmen 3 M. Für grosses Orchester: Partitur 1 M. 50 Pf. Stimmen 3 M. Für Pianoforte zu vier Händen 2 M. 30 Pf., zu zwei Händen 1 M. 50 Pf. Für Orgel 1 M. 30 Pf.

Op. 105. **Sonate** (in G moll) für Pianoforte. [Nr. 34 der nachgel. Werke.] 3 M.

Op. 106. **Sonate** (in B dur) für Pianoforte. [Nr. 35 der nachgelassenen Werke.] 3 M.

Op. 108. **Marsch** für Orchester. [Nr. 37 der nachgel. Werke.] Partitur 2 M. Stimmen 3 M. Für Pianoforte zu vier Händen 2 M. 50 Pf., zu zwei Händen 1 M. 80 Pf.

Op. 115. **Zwei geistliche Chöre** für Männerstimmen. [Nr. 44 der nachgel. Werke.] Partitur und Stimmen 3 M. Stimmen einzeln à 40 Pf.

Nr. 1. Beati mortui. Wie selig sind die Todten. Nr. 2. Periti autem. Es strahlen hell die Gerechten.

Op. 116. **Trauergesang** für gemischten Chor: »Sahst du ihn herniederschweben«. Dichtung von Fr. Aulenbach. [Nr. 45 der nachgel. Werke.] Partitur und Stimmen 2 M. Stimmen einzeln à 30 Pf.

---

[144] Soeben erschien:

Jean Becker.

Polonaise für die Violine mit Pianoforte. Pr. 2 Mark.

Friedrich Gernsheim,

Op. 31. **Quartett.** Nr. 2. A-moll für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Stimmen 6 Mark. Partitur 4 Mark.

Gustav F. Kogel.

Spinnlied aus »Die weisse Dame von Boieldieu« für Pianoforte bearbeitet. Preis 1 Mark 50 Pf.

Verlag von C. Luckhardt in Cassel und Leipzig.

---

[145] In meinem Verlage ist erschienen:

Meerfahrt.

Gedicht von Anastasius Grün

für

Bariton-Solo und Chor

mit Begleitung von kleinem Orchester

componirt von

Joh. Heuchemer.

Op. 9.

(Nachgelassenes Werk.)

Partitur Pr. 2 M.

Clavierauszug Pr. 2 M. Orchesterstimmen Pr. 2 M.

Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 15 Pf.

Leipzig und Winterthur. J. Rieter-Biedermann.

---

[146] In meinem Verlage ist erschienen:

Präludium für die Orgel

von

Joh. Seb. Bach.

Für grosses Orchester bearbeitet von **Bernh. Scholz.**

Partitur Pr. 8 M. Stimmen Pr. 7 M.

Leipzig und Winterthur J. Rieter-Biedermann.

---

[147] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von Franz Schubert.

Grosse Messe (in Es) für Chor und Orchester. Partitur 23 M. Clavierauszug 15 M. Orchesterstimmen 19 M. Singstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 1 M. 50 Pf. Clavierauszug zu vier Händen von Fr. Wüllner 10 M. 50 Pf.

Adagio für Pianoforte. 1 M. 30 Pf.

Drei Clavierstücke. Nr. 1. in Es moll. Nr. 2. in Es dur. Nr. 3. in C dur à 2 M.

Op. 90. Nr. 1. **Impromptu** (in C moll) für Pianoforte. Für Orchester bearbeitet von Bernh. Scholz. Partitur 4 M. Stimmen 6 M.

Op. 112. **Gott im Ungewitter.** (God in the tempest.) Für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte. Instrumentirt von Franz Wüllner. Partitur 4 M. Clavierauszug 2 M. Orchesterstimmen 4 M. Chorstimmen à 25 Pf.

Op. 133. **Gott in der Natur.** (God in nature.) Für weiblichen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Instrumentirt und für gemischten Chor bearbeitet von Franz Wüllner. Partitur 4 M. Clavierauszug 2 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 4 M. 50 Pf. Chorstimmen: Sopran I, II. Alt I, II à 25 Pf. Für gemischten Chor: Sopran 50 Pf., Alt, Tenor, Bass à 25 Pf.

Op. 137. **Drei Sonatinen** für Pianoforte und Violine. Für Pianoforte und Violoncell übertragen von Rud. Barth. Nr. 1. in D dur 3 M. Nr. 2. in A moll 4 M. Nr. 3. in G moll 3 M.

Op. 138. **Notre amitié est invariable.** Rondo für Pianoforte zu vier Händen. Für Pianoforte u. Violine bearb. von L. Bödecker. 3 M.

GIESSHÜBLER

[148] **bei Carlsbad,**

Reinster alkalischer Sauerbrunn,

wird bei

Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,

ferner mit

Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch,

endlich als das brillanteste

Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.

Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer

Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. Juli 1875. **Nr. 30.** X. Jahrgang.

Das Schleswig-Holsteinische Musikfest in Kiel am 27. und 28. Juni.

(Schluss.)

Auch am Montag, dem zweiten Festtage, war das Wetter so schön, wie man es nur wünschen konnte. Ein Zufall fügte es, dass der zweite Festtag zugleich mit Joachim's Geburtstag zusammenfiel; freundliche Frauenhände hatten zu dessen Feier sein Dirigentenpult reich mit Blumen geschmückt. Joachim war bei seinem Erscheinen von dieser zarten Aufmerksamkeit offenbar sehr gerührt, dankte mit einigen herzlichen Worten und gab seiner hier nicht anwesenden Frau telegraphische Nachricht über die ihm bereitete grosse Freude. Es kamen nun die verschiedenen für den Abend bestimmten Solo-, Chor- und Orchesterwerke daran, mit Ausnahme des schon am Sonnabend probirten Schumann'schen Clavierconcertes; Frau Schumann hatte jedoch die grosse Liebenswürdigkeit, zum Ersatz für diese ausfallende Nummer zwei Phantasiestücke aus Op. 12 und eine Novellette von der Composition ihres verewigten Gatten zu spielen.

Abends zum Concerte zeigte sich derselbe lebhafte Andrang der Hörer wie am Sonntage, im Saale war jedoch die während des ersten Concerts nur wenig fühlbare Hitze eine sehr gesteigerte und bei der Länge des Programms ziemlich lästige, so dass ein grosser Theil des Publikums nach der grossen Pause das Anhören der Schlussnummer, Beethoven's C moll-Symphonie, verschmähte und gleich im Garten sitzen blieb. Da Joachim als Solist auftreten wollte, so dirigirte Herr Concertmeister Böie die beiden ersten Nummern und führte uns mit Weber's zauberischer, schwungvoll ausgeführter Ouvertüre zu »Oberon« gleich in das schöne Reich der Phantasie und der Träume, welche keinerlei Misston in den folgenden Vorträgen unsanft störte, wenn auch das Organ der Frau Schmitt-Czanyi sich in der folgenden Brief-Arie aus »Don Juan« nicht so gut zum Singen disponirt zeigte, wie am Sonntag. Doch war das natürliche Folge der grossen Anstrengungen der vorhergehenden Tage und konnte im Uebrigen das der Leistung gebührende Lob nicht beeinträchtigen. Lautlose Stille trat nun ein, als Joachim seinen Solovortrag, Bach's Chaconne für Violine ohne alle Begleitung begonnen hatte. Zwar werden nur Wenige das Wunderwerk des Tonheros Bach, welches er mit diesem Werke aufgebaut hat und das Joachim herrlich wiedergab, in seiner staunenswerthen Grösse gefasst haben, doch war es wohl in der Ordnung, dass bei diesem Feste mit conservativem Programm auch des Meisters gedacht wurde, von dem Goethe gesagt hat, dass es ihm beim Anhören seiner Werke vorkäme, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte. Es ist dies ein merkwürdig treffender Ausspruch über Bach, der bei Goethe's bekannter nicht grosser Sympathie für Musik im Allgemeinen besonders auffallend ist. Wer Bach nicht kennt, möge ihn studiren; ist erst die Strenge und der grosse Ernst seiner Musik begriffen, so steht dem Eingeweihten ein hoher, unvergleichlicher Genuss bevor. Herr von Witt sang in der schon gestern gerühmten, noblen Weise Mozart's grosse Concertarie: »Misero! O sogno«, worauf dann Frau Schumann unter endlosem Jubel sich an das Clavier begab. Das Concert, welches sie schon so oft gespielt, trug sie wieder in vollendet schöner Weise vor; sie spielt Clavier wie ein Mann und steht als Interpretin dieser genialen Schöpfung Schumann's, welche mit den Beethoven'schen den ersten Rang unter den Clavierconcerten einnimmt, ganz einzig da. Möge sie der Kunst noch recht lange als deren echte Priesterin erhalten bleiben. In Mendelssohn's farbenprächtiger Walpurgisnacht zeigten nun noch der Chor und die Solisten Fräulein Kling und die Herren Henschel, Krolop und Rusack ihre Vortrefflichkeit, worauf dann nach halbstündiger Pause Joachim zum Schluss die tapfere Schaar des Orchesters zur Ausführung von Beethoven's C moll-Symphonie in das Feuer führte. Es wurde mit grosser Hingabe an die Schöpfung des Meisters gespielt, über deren Werth und Bedeutung es schwer ist, etwas Neues zu sagen. Wir wollen es nicht erst versuchen und den Bericht über das Concert schliessen, welches mit jubelndem Beifall und lebhaften Hochrufen auf Joachim endete.

Nach dem Concerte versammelte sich Alles im Garten, da die schöne Abendluft noch zum Dableiben einlud, auch sollte ja hier noch das gemeinschaftliche Abendessen vor sich gehen. Bis dieses angerichtet war, wurde noch zur allgemeinen angenehmen Ueberraschung ein glänzendes Feuerwerk abgebrannt. Nicht durch ein Trompetensignal, wie beim Beginn der Aufführungen, sondern mittelst des sonderbaren Weges der mündlichen Mittheilung von Tisch zu Tisch wurde zum Erscheinen an der Tafel geladen. Hier waren nun entschieden viel zu viel Karten ausgegeben worden, der grosse Saal konnte nur dem ersten Andrange genügen, ein grosser Theil der Gäste musste in Nebensälen, wo von den ausgebrachten Toasten absolut nichts zu hören war, essen. Ausserdem vermisste man die sonst so musterhafte Ordnung, indem die Tafelkarten mit Nummern versehen waren, auf den aufgelegten Couverts jedoch keine Nummern lagen. Eine reizende humoristische Speisekarte wurde den Gästen zur Erinnerung übergeben. Die Stimmung war im Allgemeinen schon gleich nach Beginn der Tafel eine sehr lebhafte, es brach eine wahre Fluth von Toasten her-

Digitized by Google

ein und erst am frühen Morgen zerstreuten sich die letzten der Anwesenden.

An dem Feste wie an diesem Abendessen nahm unter anderen Ehrengästen auch der Ministerialdirector Greiff Theil, der das Bedauern des Ministers aussprach, nicht bei diesem Feste zugegen sein zu können, und dann hervorhob, dass die weit übertroffenen Erwartungen eine Wiederholung des Musikfestes in sichere Aussicht stellten, das zum grossen Theil den Schleswig-Holsteinischen Sängerinnen so trefflichen Erfolg verdanke. Auch der in Kiel anwesende amerikanische Admiral Worden und sein Stab waren geladen, derselbe sprach in englischer Rede seinen Dank für die Aufnahme aus, welche er in Kiel gefunden habe. Dem Veranstalter des Festes, Herrn Regierungs-Präsidenten Bitter, gebührt warmer Dank, wie auch besonders noch den mitwirkenden Musikern Stiehl in Eutin, Stange in Schleswig, Böie in Altona und Anderen, welche die Chöre so vorzüglich eingeübt hatten, dass der Festdirigent Joachim die Masse leicht und frei führen konnte, wie ein Instrument in seiner Hand. Der Dirigent konnte Stärkegrade und Temponahmen improvisiren, so trefflich waren die Chöre vorbereitet, denen es ein wahres Vergnügen gewährte, den Regungen des Leiters wirkungsvollen Ausdruck zu leihen. Joachim selbst wird mit Vergnügen an diese Tage zurückdenken; die hier gefundene unbefangene und frische Empfänglichkeit wird ihn vielleicht um so wohlthuender berührt haben, als sie fast unmittelbar auf das von ihm geleitete Düsseldorfer Musikfest folgte, wo man (den Aeusserungen der Presse, z. B. der Kölnischen Zeitung nach zu schliessen) weit mehr in Vorurtheilen befangen zu sein scheint. Hier unter uns ist bei dieser Gelegenheit manches unbekannte Talent an das Licht getreten, eine schöne gesellschaftliche Vereinigung der musikalischen Bevölkerung der Herzogthümer erzielt und, was nicht zu unterschätzen ist, auch der nationale Zusammenhalt unter uns Allen gehoben und gestärkt worden. —

Ueber die bisherigen Musikverhältnisse in den Herzogthümern und über das musikalische Programm dieses Festes macht der Referent des Hamb. Fremdenblattes, Herr E. Krause, einige Bemerkungen, welche hier noch folgen mögen.

»Ausser den Musikfesten in Mecklenburg, die seit einer Reihe von Jahren stattfinden, bietet der Norden Deutschlands nichts an ähnlichen Musikaufführungen; vereinzelt, wie vor einigen Jahren hier in Hamburg, sind freilich Musikfeste vorgekommen, — von einem regelmässigen, sich alljährlich wiederholenden Musikfeste, wie es besonders die Rheinlande, England und der Süden bieten, war bei uns noch nicht die Rede. Freilich wurde die Idee hierzu schon oft angeregt, die Durchführung derselben aber scheiterte an dem zaghaften kühlen Naturell unserer Landsleute.

»Wer mit den bisherigen Musikzuständen der beiden Provinzen näher vertraut ist, dem wird das gegenwärtige Unternehmen in all seinen Schwierigkeiten vollends klar sein. Von allen Städten der beiden Länder war Kiel durch seine äussere Lage als Mittelpunkt der geeignetste Ort für das erste Musikfest, aber nur die äussere Lage machte diesen Ort als den gee[illegible]netsten erscheinen, denn in musikalischer Beziehung hätte doch Altona, das durch Hamburgs unmittelbare Nähe mehr Kräfte besitzt, den Vorrang haben müssen. Die Musikzustände Kiels der letzten Jahre stehen auf einer sehr bescheidenen Stufe, denn nach des trefflichen Apel's Tode, einem gediegenen Künstler (dem Otto Jahn in seinen gesammelten Aufsätzen über Musik einen eingehenden Artikel widmet), der sich ganz besonders um die Verbesserung des Kieler Musiklebens verdient gemacht hat, war es nur noch unser Grädener, der in den paar Jahren seiner Wirksamkeit in Kiel für die dortige Musik strebte; nach seinem Fortgang ist das Kieler Musiktreiben mehr und mehr zurückgegangen. Nicht viel besser sieht es in den andern Städten der Elbherzogthümer — Altona ausgeschlossen — aus, denn auch Schleswig, woselbst vor dem Jahre 1848 unter Bellmann eifrig Musik getrieben wurde, ging besonders durch die Kriege mehr und mehr in der Musik zurück. Von 1869 an begann sich das Interesse für unsere schöne Kunst unter Stange's thatkräftiger Leitung mehr und mehr zu heben, ähnlich in Flensburg unter Fromm. In den kleineren Orten, Husum, Itzehoe, Rendsburg, Eutin, Plön etc. bildet sich durch die daselbst entstehenden Chorvereine mehr und mehr der Sinn für Musik aus, und somit konnte das Anfangs noch als Versuch bezeichnete Unternehmen gleich festen Boden finden, denn fast jede Stadt konnte unter der Leitung ihres Kapellmeisters oder Organisten eine beträchtliche Zahl gut vorbereiteter Sänger zum Feste stellen, so dass ein Chor von 430 Personen, an Zahl den rheinischen gleichkommend, sich zusammenfand. Lübeck und Ratzeburg wie Hamburg (letzteres incognito) hatten freilich auch dazu beigetragen, aber die meisten Kräfte konnte doch das Land selbst stellen. Gewiss ist die Mitwirkung von aussen in hohem Grade anzuerkennen, aber es hätten darum nicht aus anderen Städten, wie Husum, Itzehoe, Segeberg, Eckernförde, die Sänger ausgeschlossen werden dürfen, — das Sängerverzeichniss nennt keine Mitwirkende aus diesen Orten, die doch ihrer geographischen Lage nach zum Lande gehören. Nicht wie beim Chor, war es mit dem Orchester bestellt. Dieses konnte das Land nicht schaffen, und so musste Hamburg ganz besonders, aber auch Berlin, Schwerin, Köln, Lübeck, Hannover, Oldenburg etc. helfen. Mit grosser Gewissenhaftigkeit und sicherer Taktik war Herr Concertmeister Böie aus Altona mit der Zusammenstellung des aus nahezu 90 Personen bestehenden Orchesters beschäftigt gewesen. Der sich oft und vielseitig bewährte Künstler hatte ein vorzügliches Orchester organisirt, das wahrhaftig nicht das Geringste vermissen liess. Mehr oder weniger kann man sagen, war es ein Orchester aus Künstlern, die in der entsprechenden Zahl dem ausgiebigen Chor ebenbürtig im richtigen Verhältniss des Klanges gegenüberstanden. Joachim's Direction gab dem Ganzen die rechte Weihe, und schon bei den Proben begeisterte er Chor und Orchester durch seine geistvollen Bemerkungen und die liebenswürdige Art und Weise, in der er Alles, ein grosses Ganzes fördernd, anordnete.

»Das Programm des Festes war trotz aller Vorzüglichkeit dennoch nicht gerade geeignet, das grösste Interesse zu erwecken, denn alle Werke, die man vorführte, sind so allgemein bekannt und so oft aller Orten gegeben worden, dass ihre Wiederholung bei einem Feste wie diesem, am wenigsten geeignet war, die Theilnahme beim musikalisch durchgebildeten Auditorium besonders rege zu machen. Allerdings war es richtig, die Stärke eines neu organisirten Chors und Orchesters zunächst an Werken zu erproben, die mehr oder weniger allen einzelnen Ausführenden bekannt, dennoch aber hätte doch wenigstens im ganzen Programm beider Tage e i n e Novität stehen müssen, zumal da die Solisten auch nichts noch weniger Gekanntes vorführten. Gegen die hohe ästhetische Bedeutung einer Oberon-Ouvertüre, der Brief-Arie aus Don Juan, der Chaconne von Bach, der C moll-Symphonie von Beethoven etc. wird Niemand etwas ein[illegible]enden, aber man will doch mal etwas Anderes hören, und wenn neben den anerkannten Meisterwerken nur irgend etwas seltener Gehörtes vorkommt, dann hat das ganze Programm seinen Zweck, für die Verbreitung weniger bekannter Werke beizutragen, erfüllt, die heutige Zusammenstellung aber liess unwillkürlich die Frage gerechtfertigt erscheinen, warum aus diesen Tonwerken, die man doch allenthalben hört, das »Musikfest« zusammengestellt werden musste. Gerade die Vereinigung vieler Kräfte zu einem grossen Ganzen, fordert die Vorführung von Werken, die sonst selten zum Vortrag gelangen können, nicht etwa die schwierigsten

Digitized by Google

sind hier gemeint, sondern vornehmlich solche, bei denen die grosse Chormasse nothwendig ist. Händel ist zur Vorführung auf Musikfesten der geeignetste Tonmeister, aber neben den sechs bis acht Oratorien, die überall wiederholt werden, und unter denen Samson mit am häufigsten vorkommt, giebt es noch sehr Vieles, was die Musikwelt nicht kennt, also ist es die Pflicht, hier eine entsprechende Wahl zu treffen. Herakles und Theodora wurden mit Sensation am Rhein und in Berlin aufgeführt, warum war man nicht diesem Beispiele gefolgt? Ein Chor, der den Samson ausführen kann, ist auch im Stande ein weniger vorgeführtes Oratorium Händel's durchzuführen.« — An diesen Bemerkungen wird an sich nichts auszusetzen sein, denn eine der Aufgaben grosser Feste ist es jedenfalls, unsere Kenntniss der Kunst durch Vorführung unbekannter Werke zu erweitern. Aber bei einem e r s t e n Versuche in Sachen des Musikfestes geht man augenscheinlich am sichersten, wenn man sich an bekannte Werke hält und in einer möglichst vollendeten Aufführung derselben Neues zu leisten sucht.

Händel's Messias.

Eine Prüfung der Originalhandschrift und anderer gleichzeitiger Manuscripte

von

W. G. Cusins.
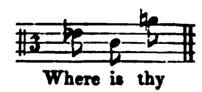
(Schluss.)

Die Arie »I know that my Redeemer liveth« ist bei all ihrer Schönheit nach so vieler Musik überlang und möchte verständig gekürzt werden können. Signora Avolio, Francesina und Frasi und »der Knabe« sangen diese Arie. England hatte damals anscheinend keine gute Sopranistin.

Die beiden kurzen Grave-Chöre »Since by man« und »For as in Adam« werden gewöhnlich vom Soloquartett gesungen, aber dieses sollte nicht verhindern, Mozart's süperbe Posaunenstimmen *pianissimo* mitzuspielen. *) Die Auslassung seiner Oboen würde dagegen bei der Besetzung mit Solisten von Vortheil sein.

Ich habe schon erwähnt, dass Mozart in »The trumpet shall sound« wieder die nöthigen Punkte nach den Pausen in Takt 2 und andern ähnlichen Takten gesetzt hat. Er hat ebenfalls manches von den schwierigen Trompeten-Gängen dem Horn zugewiesen, und hat einen guten Theil der Musik gestrichen. Vieles von den anderen Hornstimmen ist in dieser Arie sehr werthvoll, besonders die tiefen Noten des zweiten Horns.

Der Gebrauch, welchen Mozart in dem Duett »O death« von zwei obligaten Violen macht, ist sehr glücklich, er erinnert an Bach. Er ändert ebenfalls die Bässe in Cello solo. Arnold und Andere drucken dieses Stück wieder zweimal, als ob zwei verschiedene Compositionen vorhanden wären; aber in Wirklichkeit machte Händel, der es zu lang fand, nur eine Kürzung von vierzehn Takten, beginnend mit dem sechsten Takte, am Ende des fünften drei Achtel einfügend, so:



um es zu verbinden. Die drei Noten veranlassten Arnold sich einzubilden, dass zwei verschiedene Duette vorhanden wären! Die Oberstimme wurde von Signora Galli und Guadagni, die untere von Beard, Lowe und der Francesina gesungen, von letzterer natürlich eine Octave höher.

*) Es ist bemerkenswerth, dass Mozart blos zu diesen kurzen Sätzen und zu dem Anfang der Ouvertüre Posaunen geschrieben hat.

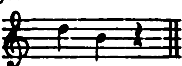
»If God is for us« wurde gesungen von Francesina, dem Knaben, und auch von Galli und Guadagni (dem Niefehlenden), aber »ex C-moll«. In der Dubliner Abschrift ist es zugleich ganz gestrichen. Im 38. und 39. Takt hat diese Copie eine unbedeutende Abweichung im Accent, indem sie »God is *for* us« statt »God is for *us*« betont. Das Original giebt Folgendes für die erste Violine in Takt 101:



und dieselben Punkte zwei Takte später, und Takt 115 dieses
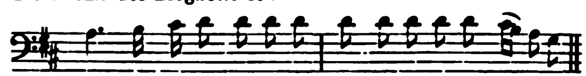


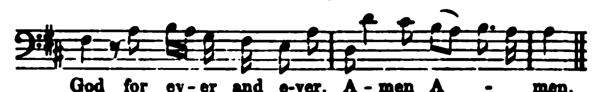
statt des gewöhnlich gedruckten



Mozart hat die Arie gänzlich geändert.

In der Dubliner Copie hat Händel eine Einrichtung gemacht, nach welcher der Amen-Chor ganz wegfällt. Er ändert das Thema des Larghetto so:





und zu Ende des Satzes hat er die folgenden Noten in Bleistift geschrieben:



Händel scheint gefunden zu haben, dass diese beiden in D-dur stehenden Chöre bei irgend einer Gelegenheit zu lang waren, denn im Originalmanuscript ist eine Kürzung in Bleistift, beginnend mit dem letzten Viertel des 30. Taktes. Dies ist wirklich verständig und sehr zu empfehlen, denn die gekürzten Takte sind schwach.

Die Aufführung des Messias heut zu Tage ist nicht ganz was sie sein sollte. Als ich vor einigen Jahren berufen wurde, das Werk zum ersten Male zu dirigiren, war ich betroffen über eine gewisse rauhe Manier in der Ausführung, welche von dem Mangel an Ausdrucksbezeichnungen in den Orchester- und Chorstimmen herrührte, obgleich das Orchester aus unseren besten Spielern zusammengesetzt war und diese mit derselben Vorzüglichkeit spielten, welche sie in jedem Concertsaal zu zeigen gewohnt sind.

Dieser Mangel an Abwechslung im Ausdruck berührte mich um so mehr vielleicht, als ich ihn eben bei dem Orchester der philharmonischen Gesellschaft wahrgenommen hatte, während alle Orchesterstimmen genau bezeichnet waren, die meisten von meiner eignen Hand.

Mozart hat hier und dort Einiges gethan, dem abzuhelfen, besonders in »But who may abide«, aber nicht genug, und das beständige Piano in den Gesängen mit dem Forte in den Zwischenspielen ist ermüdend. Wir haben bereits gesehen, dass Dr. Crotch sagte, dass alle diese Nüancen in den Proben gelehrt würden. *) Aber der Messias wird jetzt niemals mehr

*) Burney sagt, *crescendo*, *diminuendo* und *lentando* erscheinen zuerst, so weit er wisse, in einem Schlummerlied in Lock's »Tempest«-Musik [zu Shakespeare's Sturm].

Digitized by Google

probirt [in England], was daher kommt, dass fast jeder Mitwirkende die Musik desselben auswendig weiss. Es ist also etwas erforderlich, um die Ausführung dieses Werkes auf den Standpunkt der heutigen Praxis zu bringen, durch Bezeichnung der Stricharten, des piano und forte, des crescendo und decrescendo das ganze Werk hindurch; Frische fehlt an einigen Orten ebensosehr, als Zartheit an anderen. Händel erlangte ohne Zweifel die Mannigfaltigkeit der Effecte durch Benutzung der Kräfte, welche ihm derzeit zu Gebote standen, und durch Anwendung von *con Ripieni* und *senza Ripieni*, welche unaufhörlich in der Dubliner Abschrift erscheinen. Gegenwärtig sind es die Solisten allein, welche auf einen ausdrucksvollen Vortrag ihrer Musik bedacht sind, da sie dieselbe zu Hause studiren, während die Orchester- und Chorstimmen fast nichts enthalten als Noten und das eintönige *piano* und *forte* in den Arien. Natürlich möchte ich solche Bezeichnungen niemals anders als mit Discretion gemacht haben.

Schliesslich kann ich nicht umhin zu glauben, dass einige Tempi in Händel's Musik jetzt häufig zu schleppend genommen werden, im Vorgeben, solches sei classisch. Aber man sollte nicht vergessen, dass Händel selber nicht die Idee hatte, geistliche Musik einschläfernd zu machen. Er hatte nicht zwei verschiedene Stile, einen weltlichen und einen geistlichen; seine Opernmanier ist gleich der in seinen Oratorien: ein Beweis hiervon, wenn er nöthig sein sollte, findet sich in seiner Anbequemung der Musik verschiedener italienischer Liebesduette zu geistlichen Chören für den Messias. Um in Sachen der Tempi nun zu einem gewissen Einverständniss zu gelangen, halte ich es für gerathen, die Metronom-Bezeichnungen von zwei alten bedeutenden Musikern zu geben, Dr. Horsley und Sir George Smart, welche, der eine durch die Cramer*), der andere durch Joah Bates, wahrscheinlich die richtige und treue Tradition bewahrt haben. Sir George Smart sagt in einer Bemerkung, die Herr Lamborn Cock mir gütigst geliehen hat: »Joah Bates war der erste Dirigent der Concerte der ‚Ancient Music', die damals in Tottenham Street gegeben wurden; ich, als ein Singknabe in dem königlichen Kirchenchor, wurde ernannt, um ihm in der Partitur das Blatt umzuwenden. Dies gab mir die Gelegenheit, die Tempi zu merken, in welcher die verschiedenen Sätze dieses Oratoriums damals genommen wurden.« Fräulein Smart hat mir gestattet, dieselben hier zum Abdruck zu bringen. Man wird daraus sehen, dass dieselben im Ganzen die schnellsten von allen sind. Die in Novello's Ausgabe enthaltenen sind fast Jedem bekannt, so dass es unnöthig ist, sie hier mit aufzuführen.

Diejenigen Tempi von Sir George Smart, welche ich mit einem Stern bezeichnet habe, sind schneller als irgend eine andere Metronom-Bezeichnung, welche mir bekannt geworden ist.

	Sir G. Smart.	Horsley.
Ouvertüre — Grave	♩ = 60	♩ = 60
Fuge	♩ = 116	♩ = 126
Comfort ye	♪ = 80	♪ = 80
Every valley	♪ = 152	♩ = 88
And the glory	♩ = 116	♩ = 116
Thus saith the Lord	*♩ = 76	
But who may abide	♪ = 96	♪ = 88
Prestissimo	♩ = 138	♩ = 120
And He shall purify	*♪ = 144	♪ = 132
O Thou that tellest	*♪ = 138	♪ = 126
For behold	♪ = 80	♪ = 60
The people that walked	♪ = 144	♩ = 72
For unto us	♪ = 152	♩ = 80
Pastoral-Symphonie		♪ = 92
And lo! (Recit.)	*♪ = 104	♪ = 72
And suddenly		♪ = 72
Glory to God	*♩ = 88	♩ = 76
Rejoice	*♩ = 104	♩ = 96
He shall feed	♪ = 112	♩. = 50
His yoke is easy	*♪ = 144	♪ = 132
Behold the Lamb	♪ = 88	♩ = 56
He was despised	♪ = 72	♪ = 68
Surely	*♪ = 88	♪ = 72
And with His stripes	*𝅗𝅥 = 96	♩ = 88
All we like sheep	*♩ = 100	♪ = 132
Adagio	*♩ = 80	♩ = 66
All they that see Him	♪ = 80	♪ = 60
He trusted in God	*♩ = 88	♩ = 72
Behold and see	*♪ = 60	♪ = 60
But Thou didst not leave	*♪ = 108	♪ = 104
Lift up your heads	♩ = 88	♩ = 76
Let all the angels	*♩ = 92	♩ = 80
Thou art gone up	♩ = 96	♩ = 96
The Lord gave the word	*♩ = 72	♩ = 66
How beautiful (Arie in G-moll)	♪ = 108	♪ = 96
Their sound is gone out (Es dur-Chor)	♩ = 88	♩ = 80
Why do the nations	♩ = 120	♩ = 108
Let us break	*♩ = 104	♩ = 88
Thou shalt break them	♩ = 108	♩ = 88
Hallelujah	*♪ = 144	♩ = 66
I know that my Redeemer	♩ = 72	♩ = 66
Since by man	♩ = 60	♩ = 52
By man came also	♩ = 92	♩ = 92
The trumpet shall sound	♩ = 100	♩ = 92
O death	*♪ = 104	♪ = 92
But thanks	*♪ = 152	♪ = 112
If God be for us	♩ = 98	♩ = 88
Worthy is the Lamb	♩ = 60	♩ = 54
Andante	♪ = 116	♪ = 132
Larghetto	♩ = 80	♩ = 69
Amen	*♩ = 92	♩ = 84

*) Der Vater von J. B. Cramer und François Cramer war der leitende Violinist im Orchester der Gedächtnissfeier von 1784. Man sehe Horsley's Vorrede über Tempi, auch Sir Henry Bishop's Vorrede zu seiner Ausgabe von Händel's Gesängen.

Anzeigen und Beurtheilungen.
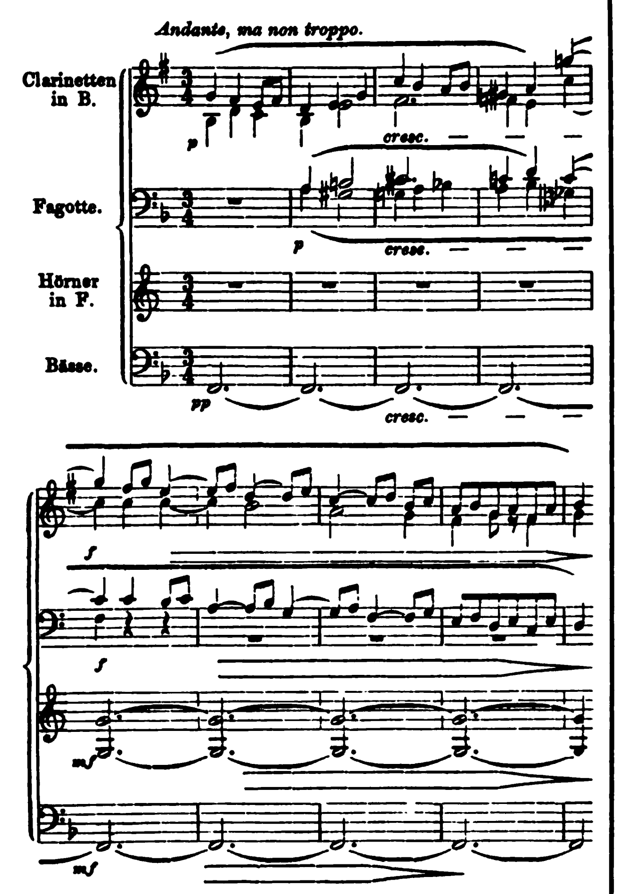
Für Violine mit Orchester.

Richard Barth. Romanze für Violine mit Begleitung des Orchesters. Op. 3. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Partitur 3 M. Mit Pianoforte 2,5 M. Stimmen 3 M.
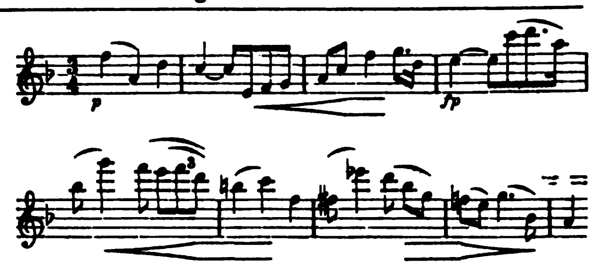
Wir würden diese Romanze mit gleicher Freudigkeit begrüssen, auch wenn die Armuth der neuesten Zeit an guter

Digitized by Google
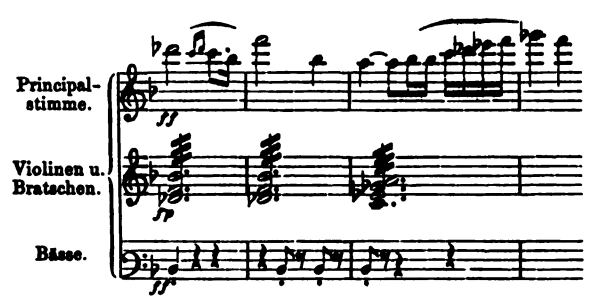
Violinmusik weniger gross wäre, als sie in der That leider ist. Die Romanze ist ein durchweg edel und ernst gehaltenes Stück, die Instrumentation stilvoll und rein, die Erfindung, wenn auch nicht gerade bedeutend, so doch frei von Gemeinplätzen und Trivialitäten. Sehen wir uns das Werk näher an. Die Tempobezeichnung ist *Andante, ma non troppo*. Es sei uns hier eine kleine sachliche, nicht unwichtige Bemerkung verstattet. Der Componist will zweifelsohne das Tempo etwas rascher, als man gewöhnlich ein *Andante* nimmt. Hat aber auch nicht derjenige Recht, vielleicht grösseres Recht, der diese Bezeichnung wörtlich nimmt und in Folge dessen das Stück etwas langsamer nimmt? Gewiss, denn die wörtliche Uebersetzung heisst: Gehend, doch nicht zu sehr. Das Komma hinter *Andante* scheint sogar auf die Absicht hinzudeuten, dieses Wort nicht als feststehende, hergebrachte Tempobezeichnung, sondern wörtlich aufgefasst zu wissen, und der Componist dürfte sich nicht beklagen, wenn er das Stück einmal langsamer hört; im Gegentheil, man wollte seiner Intention auf das Genaueste nachkommen, man nahm das Stück gehend, doch nicht zu sehr, *Andante, ma non troppo*. Man würde also gut thun, diese Bezeichnung ganz zu verbannen und seine Absicht unzweideutiger erkennen zu lassen, vielleicht durch *quasi Allegretto*. Und nun zum Stücke selbst. Es beginnt mit einem achttaktigen Vorspiel, von dessen melodisch schönem Thema wir nur gewünscht hätten, dass es der Componist noch innerhalb des Stückes verwerthet hätte. Hier ist es:



Nach diesen acht Takten tritt das Thema der Romanze sofort in der Principal-Violine auf, ebenfalls melodiös und breit:
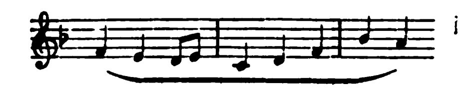


Die Wirkung des nach ungefähr 36 Takten eintretenden *più mosso*, des schliesslich wieder in das Thema leitenden Seitensatzes, wird dadurch in nicht geringer Weise beeinträchtigt, dass die Triolenbewegung, die ihn charakterisiren soll, schon im vorangegangenen Satze dagewesen, und wollen wir gleich an dieser Stelle constatiren, dass der Composition der Vorwurf einer gewissen Monotonie überhaupt nicht erspart bleiben kann; Rhythmus und Charakter sind sich in Haupt-, Neben-, Seitensätzen fast immer gleich, und auch der dramatische Anlauf in B-moll (S. 10 der Partitur)



verläuft gar bald in ruhigen Sechzehntel-Sextolen, die nach und nach wieder zum Hauptthema führen. Dies tritt nunmehr in seinem ersten einfachen Gewande auf, erhebt sich vom *piano* noch einmal bis zum *ff*, und, von den Saiteninstrumenten geleitet, führt es das Stück ruhig und würdig zu Ende.

Dass der Componist nicht hier noch — vielleicht vom Horn, wie aus der Ferne — das schöne Vorspiel-Thema:



hat erklingen lassen, bedauern wir herzlich, vielleicht jetzt auch er. Möge das Stück im nächsten Winter oft zu Gehör gebracht werden; es ist viel Schönes darin und es ist ein im guten Sinne dankbares Stück. Dies Opus 3, dessen Nachfolger hoffentlich nicht zu lange auf sich warten lassen werden, macht dem auch in diesen Blättern öfters erwähnten Namen Ehre, den sich der junge Componist als Sologeiger und durch seine Wirksamkeit als Concertmeister in Münster (Westfalen) erworben hat.

E. C.

Kammermusik.

Carli Zöller. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. Op. 51. (F-dur.) Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 11,5 M.

Der erste Satz, *Allegro con fuoco*, beginnt mit einem *ff* der drei Instrumente, die sich mit vollen Accorden in folgendem Rhythmus ergehen:

Digitized by Google

ANZEIGER.

[149] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Instructive Werke für Gesang.

Panofka, H., Gesangs-ABC. Vorbereitende Methode zur Erlernung des Ansatzes und der Feststellung der Stimme zum Gebrauch in Seminarien, Cesangschulen, Gymnasien und Instituten. (Abécédaire vocal. Méthode préparatoire de Chant pour apprendre à émettre et à poser la voix.) n. 2 M. 50 Pf.

—— Op. 85. **Vingt-quatre Vocalises** progressives dans l'Etendue d'une Octave et demie pour toutes les Voix, la Voix de Basse exceptée. Suite de l'Abécédaire. Cahier 1. 3 M. 50 Pf. Cahier 2. 4 M. 50 Pf.

—— Op. 86. **Douze Vocalises d'Artiste** pour Soprano ou Mezzo-Soprano. Préparation à l'Exécution et au Style des Oeuvres modernes de l'Ecole italienne. 2 Cahiers à 4 M.

—— Op. 87. **Erholung und Studium.** Zwölf instructive Gesangstücke. Mit italienischem und deutschem Texte. 4 M.

—— Op. 88. **Quatre-vingt-six nouveaux Exercices progressifs** pour Soprano ou Mezzosoprano. 4 M.

Röhr, Louis, Op. 25. **Materialien für technische Studien** im Gesange zum Gebrauche in Gesangschulen und beim Privatunterrichte. n. 3 M. 80 Pf.

Sieber, Ferdinand, Sechzig Vocalisen für vorgerücktere Gesangschüler zur höhern Ausbildung der Technik. (Vierte Folge der Vocalisen.)

Heft 1. Zehn Vocalisen für hohen Sopran. Op. 78. 4 M.
Heft 2. Zehn Vocalisen für Mezzo-Sopran. Op. 79. 5 M.
Heft 3. Zehn Vocalisen für Alt. Op. 80. 5 M.
Heft 4. Zehn Vocalisen für Tenor. Op. 81. 5 M.
Heft 5. Zehn Vocalisen für Bariton. Op. 82. 5 M.
Heft 6. Zehn Vocalisen für Bass. Op. 83. 5 M.

—— **Achttaktige Vocalisen** für den ersten Gesangunterricht in Schule und Haus. Nebst einer Anleitung zum Studium derselben.

Heft 1. Für Sopran. Op. 92.
Heft 2. Für Mezzo-Sopran. Op. 93.
Heft 3. Für Alt. Op. 94.
Heft 4. Für Tenor. Op. 95.
Heft 5. Für Bariton. Op. 96.
Heft 6. Für Bass. Op. 97. Ohne Anleitung à 3 M. ord. — Anleitung à 2 M. netto. — Singstimmen in 8⁰. zu Op. 92, 93, 94 à 40 Pf. netto.

[150] In meinem Verlage erschien:

Normannenfahrt.
OUVERTURE
für
grosses Orchester
componirt
von
Albert Dietrich.
Op. 26.

Partitur 5 M. Stimmen 11 M. 50 Pf.
Clavierauszug zu 4 Händen vom Componisten 3 M. 50 Pf.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

[151] Verlag von **C. Luckhardt** in Cassel und Leipzig:

J. Carl Eschmann,

Op. 60. **Für das erste Clavierjahr.** Musikalisches Uebungsmaterial zu 2, 3 und 4 Händen für den Elementarunterricht junger Anfänger im Clavierspiel. Pr. 7 M. 50 Pf.

Op. 61. **Für das zweite und dritte Clavierjahr.** Musikalisches Uebungsmaterial zu 2, 3 und 4 Händen ohne Octavspannung für junge Clavierspieler auf der zweiten und dritten Stufe ihrer Ausbildung systematisch geordnet. Pr. 7 M. 50 Pf.

[152] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen
von
Stephen Heller.

	M.	Pf.
Op. 92. **Deux Valses** pour le Piano. Nr. 1. in Des. Nr. 2. in Es moll . . . à	2	30
Op. 98. **Improvisata** über die Romanze: »Fluthenreicher Ebro« aus Rob. Schumann's Spanischen Liebesliedern für Pianoforte	3	—
Op. 105. **Drei Lieder ohne Worte** für Pianoforte	2	30
Op. 125. **Zwei Intermezzi** für Pianoforte. Nr. 1. in G moll. Nr. 2. in E dur . . . à	2	50
Prière. Andante pour le Piano	1	80
Prière. Arrangement à 4 mains par Aug. Horn	2	—

[153] In meinem Verlage erschienen:

Drei Suiten
für
Orchester
von
Johann Sebastian Bach.
Für Pianoforte bearbeitet
von
Joachim Raff.

Nr. 1. in C. Pr. 3 M. **Nr. 2. in H moll.** Pr. 3 M. **Nr. 3. in D.** Pr. 3 M.

Leipzig und Winterthur. ***J. Rieter-Biedermann.***

GIESSHÜBLER
[154]
bei Carlsbad,
Reinster alkalischer Sauerbrunn,
wird bei
Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,
ferner mit
Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch,
endlich als das brillanteste
Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.
Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer
Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. August 1875. **Nr. 31.** X. Jahrgang.

Bemerkungen zu dem Aufsatze von G. W. Cusins über Händel's Messias.

Nachdem in der Nr. 25 bis 30 mitgetheilten Abhandlung Herr Cusins ununterbrochen zu Worte gekommen ist, möchten einige nachfolgende Bemerkungen erwünscht und vielleicht nothwendig sein, um etwaige Missverständnisse zu verhüten.

1.

England hat in der Schätzung Händel's natürlich Vieles vor anderen Ländern voraus, selbst vor Deutschland. Tradition und nationales Anrecht können aber auch leicht ein Hemmniss werden für ein allseitiges und tieferes Eindringen in den Meister. Wenn Herr Cusins sagt, die Ausgabe unserer Händelgesellschaft thue viel, »um seinen unendlichen Werth auf dem Festlande bekannt zu machen«, so soll mit diesen lobenden Worten zugleich angedeutet werden, dass für England eine derartige Anregung überflüssig sei. Die Thatsachen bezeugen freilich schon das Gegentheil, denn eine Anzahl von vergessenen und aus Unkenntniss wie aus Vorurtheil unterschätzten Oratorien würde nicht neuerdings in London (bei Novello) gedruckt sein, wenn wir von Deutschland aus nicht Anregung und Vorlage dazu gegeben hätten. Geschah solches auch zunächst nur, um eine drohende musikhändlerische Concurrenz abzuwehren, so kann doch der weitere Schritt zur Aufführung jener Werke nur eine Frage der Zeit sein: und hierdurch würde man dann die Engländer veranlasst haben, sich endlich von einem starren Vorurtheile zu befreien. Dürfen öffentliche Aufführungen den Maassstab bilden, so kennt man drüben nichts von Händel, als die allbekannten Werke. Ausser allem Vergleich häufig gelangen zur Aufführung Messias und Israel in Aegypten. Samson und Judas Maccabäus kommen schon viel seltener zum Vorschein, aber sie zählen doch immer noch zu den bevorzugten Werken. Was ausser diesen Stücken in den letzten 25 Jahren noch als ein Ganzes zur Aufführung kam, verdankt diese Auszeichnung mehr der Laune und dem Zufall. Die meisten übrigen Oratorien, Anthems u. dgl. müssen sich begnügen, hin und wieder mit einem einzelnen Effectsatze in einem jener Concerte zu erscheinen, für welche man den geistreichen Titel »Auswahl« (Selection) erfunden hat. Der grosse Londoner Gesangverein The Sacred Harmonic Society ist es namentlich gewesen, welcher diese Art der Concerte in den Schwung gebracht hat, und der Dirigent desselben, Michael Costa, hat seine besondere Meisterschaft in der wirkungsvollen Zusammenstellung eines solchen Mischmasches erwiesen. Man kann also wohl begreifen, wie drüben das Dogma entstehen konnte, dass die aufführbaren, d. h. volle Häuser erzielenden Werke von Händel noch nicht ein halbes Dutzend betragen, während wir doch in Deutschland bald dahin gelangt sein werden, selbst mit Ausschluss der genannten vier Hauptwerke die doppelte Zahl von Oratorien nennen zu können, welche unsere Vereine als ein Ganzes zur Aufführung bringen. Die Rückwirkung unserer vorurtheilsloseren Praxis auf England wird nicht ausbleiben, sowohl was die Auswahl als was die Behandlung der aufgeführten Werke anlangt, und man wird uns dann die Anerkennung nicht versagen, dass die deutschen Bestrebungen auf diesem Gebiete auch für England von Nutzen gewesen sind. Wir sprechen hier nur von den musikalischen Verhältnissen, soweit sie für die Oeffentlichkeit sichtbar sind und vergessen keineswegs, dass in England mehr als anderswo neben einer starken Strömung des öffentlichen Lebens Ruhesitze bestehen, in denen alles bleibend Gute ein sicheres Asyl findet. Auch Händel wird hier fort und fort bewahrt. Aber die Zerstückelung und stückweise Betrachtung seiner Werke ist ein alter englischer Fehler, der auf Händel's Zeit zurückgeht, ja zum Theil von ihm selber veranlasst ist. Als seine italienischen Opern und Cantaten sich aus der Oeffentlichkeit zurückzogen, benutzte er viele Sätze derselben umgearbeitet in den späteren Oratorien. Dieses wurde nach seinem Tode von Anderen fortgesetzt und hierbei kaum ein hervorragender Gesang aus jener Bühnenmusik mit geistlich-erbaulichen Texten verschont. Solches würde nicht geschehen sein, wenn man sein Oratorium nicht einseitig als ein Werk geistlicher Musik aufgefasst und diejenigen Stücke, welche nichtbiblische Stoffe behandeln, nicht von Anfang an vernachlässigt hätte. Unter dieser Engherzigkeit hatte schon Händel sehr zu leiden und sie wird bis auf den heutigen Tag fortgesetzt, indem man unter den nichtigsten Vorwänden allen jenen Werken, von denen jedes in seiner Art die Gattung nach einer neuen Seite hin erweitert und die gleichsam unternommen sind, um dieses Gebiet nach allen Hauptrichtungen anzubauen, die Aufführbarkeit abspricht. Jede gelungene deutsche Aufführung dieser Werke ist ein Protest hiergegen und hat also die Bedeutung einer praktischen Demonstration auch für England.

2.

Wie wenig man es dort bis jetzt verstanden hat, sich mit der übermächtigen Autorität Händel's auseinander zu setzen, zeigt die so vielfach, auch von Herrn Cusins, aufgestellte Behauptung, Händel habe durch die ihm beständig erhaltene Zuneigung des Publikums »die natürliche Entwicklung der Musik« in England gehemmt. Dieses Lamento geht ausschliesslich von

Digitized by Google

Musikern aus und es soll damit zunächst gesagt sein, dass er auf die musikalische Production seines Adoptivlandes einen nachtheiligen Einfluss ausgeübt habe. Bei näherer Untersuchung erscheint diese Anschuldigung höchst verwunderlich. Man sollte daraus schliessen, es gehöre in England zum guten Tone, neben den Händel'schen Oratorien andere nicht aufführen zu lassen, also damit auch ihre Entstehung zu verhindern. Nun sind aber von Händel's Schüler und Amanuensis Schmidt an bis auf Signor Costa herab in England ununterbrochen neue Werke dieser Art entstanden, zahlreicher als in Deutschland, und sind überall unter erleichternden Umständen zur Aufführung gelangt. Grosse Feste und Vereine, Patrone und Verleger pflegen direct dazu anzuregen. Dies ist allbekannt; woher denn die Klage über Bedrückung?

Vielleicht daher, dass der imperatorische Geschmack des Publikums die Componisten zwingt, willenlos in Händel's Fussstapfen zu gehen? Aber Mendelssohn, der solches weniger that, als irgend ein Engländer, ist doch gerade derjenige gewesen, welcher in neueren Zeiten, wie Haydn in älteren, den meisten Beifall erhalten hat. Beide, Haydn und Mendelssohn, studirten Händel aufmerksam und gingen mit Geschick in seine grossen Formen ein; auf beide hat der ältere Meister so wenig niederdrückend gewirkt, dass man sogar behaupten kann, ohne Händel's Vorbild würde weder die Schöpfung, noch der Elias entstanden sein. Das classische Vorbild und die Begeisterung des Publikums für dasselbe ist also ebensowohl im Stande, neue Componisten anzufeuern als abzuschrecken; es kommt nur auf den Grad der künstlerischen Selbständigkeit an, welchen sie mitbringen. Der gute Rath an alle Lamentirenden würde also lauten: Werdet selbständig, bemüht euch um wahrhaft eignen musikalischen Gehalt, sucht namentlich eine originelle melodische Ausprägung zu erlangen, dann könnt ihr mit Nutzen Händel zum Vorbilde nehmen und mit grosser Aussicht auf Erfolg Werke gleicher Gattung neben ihm aufstellen. Wenn in diesem Rathe etwas wie Scherz und Spott durchklingt, so ist das nicht unsere Schuld; der Rath an sich ist gut. Das Gefühl der Nichtigkeit stellt sich erst dann ein, wenn man, der nöthigen Selbständigkeit baar, ein vom Publikum begünstigtes Vorbild zu sehr nachahmt. Dieses haben die englischen Oratoriencomponisten gethan und zwar so, dass alle Selbständigkeit von vorne herein unmöglich war. Sie haben nämlich nur denjenigen Theil der Händel'schen Kunst zu copiren gesucht, welcher ihnen in Aufführungen entgegen trat und zwar genau so, wie er in diesen Aufführungen erschien; sie haben also nur die oben genannten wenigen sogenannten Hauptwerke sich zum Muster genommen. Hierbei sind sie zunächst beschränkt gewesen in Wahl und Formung des Stoffes: weil Messias und Israel das ausgewählte Bibelwort benutzen, ahmt man solches überall nach, obwohl die Frage aufgeworfen werden kann, ob überhaupt noch ein anderer biblischer Gegenstand vorhanden sei, bei welchem diese Art des Textes vor einer frei dichterischen den Vorzug verdiene. Aus Händel's Praxis ist die Frage zu verneinen, und dieser Meister hatte doch volle Freiheit zu thun was ihm das beste schien. Das Ankleben an dem Bibelworte ist bei den neueren Oratoriencomponisten aber um so bedenklicher, weil es aus der falschen Ansicht von einem vermeintlich geistlich-erbaulichen Gehalte fliesst, der den Oratorien als solchen eigen sein soll. Deshalb fügt man auch gern, Händel und Bach verquickend, nackte Choräle oder sonstigen erbaulichen Singsang in die Oratorien ein. Deshalb durchstöbert man auch alle Schriften der Bibel und bläht jede Winkelgeschichte aus dem alten Israel zu einem grossen musikfestlichen Oratorium auf, vermag aber nicht den Weg und die Kunstform zu finden, welche den unerschöpflichen Reichthum an Stoffen aus der alten oder neueren Geschichte für diese Musikgattung gewinnen. Händel's Weise ist von diesen seinen Nachahmern ganz und gar verlassen; ja man kann ohne Uebertreibung sagen, dass er es garnicht mehr ist, der nachgeahmt wird, sondern nur der aus einigen seiner Werke beim Publikum erzielte Effect dieser Musik. Nicht ihm, sondern dem zeitweiligen Publikum zu liebe gestalten die erwähnten Componisten ihre Oratorien so und nicht anders. Der Erfolg oder Misserfolg, welchen sie mit denselben gehabt haben, ist also wohl erklärlich.

Von »niederdrückenden Folgen« Händel'scher Musik für andere Gebiete dieser Kunst kann nun überhaupt nicht die Rede sein. Die Kammermusik zunächst ist völlig ungehindert, in ihrem Bereiche erklingt von ihm selten ein Ton. Fast noch mehr, wenn möglich, könnte man dieses von der Oper sagen, denn dass er in seinen zahlreichen Werken dieser Gattung eine Fülle mannigfaltigster Sologesänge geschaffen hat, wie kein anderer Componist, hat auf den Entwicklungsgang der Oper bis in unsere Tage nicht den geringsten Einfluss gehabt. Allerdings ist der englischen Oper durch die Entstehung des Oratoriums das Concept etwas verrückt; sie hat seit Händel nie wieder in der Ursprünglichkeit und Frische schaffen können, wie zu Purcell's Zeit. Aber die Ursache davon bildet nicht das Oratorium allein, sondern zur guten Hälfte das englische Drama; mit andern Worten, nicht nur die Erscheinung Händel's, sondern auch die Wiedererstehung Shakespeare's bereitete der englischen Opernproduction unüberwindliche Hindernisse. Zu dem englischen Drama passt das musikalische Oratorium so völlig, dass es als das nothwendige Seitenstück dazu angesehen werden kann; aber eine in ihrer Art frei und gross ausgebildete Oper hat auf demselben Boden, in demselben Sprachgebiete, schlechterdings keinen Raum mehr. Die Klagen über Bedrückung gehen nun aus von den Sprösslingen der Wiener Schule in England, welchen das Concert mit instrumentaler Grundlage, das sogenannte philharmonische, die Hauptsache ist und für das öffentliche Musikinteresse die Oper den Mittelpunkt bildet, das Oratorium aber nur als ein Luxus der Fastenzeit angesehen wird. Dieses Credo fand allerdings an dem, was Händel in England aufgerichtet hatte, den stärksten Widerstand; und die Unmöglichkeit, dort so wie anderswo durchzudringen, muss in jenen Kreisen die erklärliche Selbsttäuschung hervorgerufen haben, dass ohne eine weniger zähe Anhänglichkeit des grossen Haufens die Sache der Musik wie der Musiker in jenem Lande besser berathen sei. Aber schwerlich kann es der Musik von Nutzen sein, wenn einer Nation das musikalische Gedächtniss fehlt. Wer England in Sachen der Musik anders wünscht und anders machen will, als es geworden ist, der muss ihm zunächst seine Sprache nehmen. Weil hierin nun bekanntlich wenig zu ändern ist, so kommt man leicht zu der Ansicht, dass es am besten sei, mit dem Enthusiasmus hübsch auf ebener Erde zu bleiben, dieweil »nicht ernsthaft genug betont werden kann, dass die gewissen Kunstgrössen gezollte exclusive Verehrung von den niederdrückendsten Folgen begleitet ist«. Dem hierin sich kund gebenden unbehaglichen Gefühle hat schon Cassius in Shakespeare's Julius Cäsar einen classischen Ausdruck verliehen mit den Worten »Er schreitet dahin wie ein Koloss, und wir kleine Leut' spazieren unter seinen Beinen«. Aber das Grössenverhältniss wird dadurch nicht geändert, dass man Cäsar ersticht; und kleine Componisten werden dadurch nicht kunst- oder gedankenreicher, dass sie das Publikum von den grossen ablocken. Die Welt bleibt immerhin ein grosses Versuchsfeld und die Freiheit der Bewerbung soll niemals und Niemandem verkümmert werden. Es ist aber nicht weise, unter allen Umständen alles versuchen zu wollen. Gewisse Kräfte erschöpfen sich wirklich, sobald ein grosses Resultat erreicht ist, und es bedarf veränderter Verhältnisse, neuer Lebensgrundlagen (die immer lange Zeiträume erfordern), um neue Bildungen zu versuchen. Die

Digitized by Google

Kunst ist auch darin im besten Sinne Natur, dass sie in ihrer Entstehung den Gesetzen des organischen Lebens unterthan bleibt. Ersteht eine eminente Kraft, deren Werk wie ein riesiger Baum die nachbarlichen Pflanzen überragt, so senken sich zugleich die starken Wurzeln desselben in das Erdreich, und dem kleineren Gesträuch ist hier weder Nahrung noch Sonne gelassen. Allerdings schade um das kleine Gesträuch, falls es durchaus hier wuchern will; aber dazu liegt keine Nöthigung vor, vielmehr, wo die Natur Musterexemplare der Vollkommenheit erzeugen kann, da muss das Nebensächliche zur Seite treten. Die Menschen von einer dauernden Aufmerksamkeit auf das Grosse abzulenken, ist unmöglich, weil es der Natur widerspricht; denn diese verlangt nach dem Ideal und hält in zäher Liebe das fest, was es als solches erkannt zu haben glaubt. Die Pflicht lebender Künstler und Gelehrter besteht nicht darin, solche Opferstätten andauernder Verehrung schlechthin als gemeinschädlich zu bezeichnen, sondern ihre einzige Aufgabe in Sachen der überlieferten Werke ist die, zu untersuchen, ob die Ansicht der Menge auf Wahrheit oder Täuschung beruhe, und demzufolge entweder das Trugbild zu zerstören, oder das Kunstwerk in möglichster Reinheit zu erhalten. Es wird sich dann ergeben, dass hiermit schliesslich auch für die Kunst und die Künstler der Gegenwart am besten gesorgt ist.

(Fortsetzung folgt.)

Neuer Pariser Musikbericht.

(Nach de Lagenevais.)

Verdi's Messe. Hamlet von A. Thomas mit Mme. Nilsson und Mme. Carvalho als Ophelia. Gabriele Krauss in den Hugenotten.

(Schluss.)

Die diesjährige Aufführung brachte ein besseres Ensemble und mehr Glanz. Der Bass war excellent, der Tenor ein glücklicher Fund, wenigstens für uns, die wir zu so strenger Enthaltsamkeit verurtheilt sind. Unsere gegenwärtigen Tenore machen mir den Eindruck der an die Scholle gebundener Bauern des Millet, welche schwerfällig und mühsam den Pflug fortschieben. Seine tägliche Arbeit vollbringen, seine Aufgabe erfüllen und sein Gehalt verdienen wie ein Arbeitsmann seinen Taglohn, das ist noch nicht Alles; es gehört auch noch ein wenig Reiz dazu, und das ist es, was uns fehlt. Ein köstlicher Genuss ist es deshalb, wenn sich eine unverfälschte Stimme empor schwingt, eine junge Stimme von reinem Klange und gutem Metall. Ueberdies weiss Herr Masini zu singen, und Stellen, die bisher unbemerkt vorüber gingen, wie beispielsweise das Ingemisco und das Offertorium, rufen jetzt stets ein Gemurmel des Beifalls hervor. Um nicht in Wiederholungen zu verfallen, schweige ich von den beiden Damen; auf Seite der Waldmann die früheren sympathischen Eigenschaften, dieselbe Resonanz; auf Seite der Therese Stolz die nämliche Schlagfertigkeit. Sie ist überall dabei, belebt Alles: ihre Stimme, die sich eben in den tiefsten Abgründen zu verlieren schien, schwingt sich plötzlich wieder zu den Sternen auf. Wir folgen ihr hingerissen, entzückt, denn wir wissen: in ihr lebt das Wort des Meisters, und ihr misslingt nichts. Seit der Frezzolini sahen wir keine solche Gluth. Wir alle kennen die Sängerin; wer sie aber auf der Bühne nicht gesehen hat und einen Vorgeschmack von dieser Tragödin haben will, der höre von der Stolz die Schlussworte des *Libera* vortragen; nach den stürmischen Ausbrüchen des Orchesters und der Chöre ist dieses rapide parlando, dumpf und a parte wie in der Versammlung eines sich in sich selbst zurückziehenden Gemüths ausgesprochen, von sublimer Wirkung, und wenn auch die Ehre der Erfindung Verdi zukommt, so kann doch diejenige, die es so wiedergiebt, nur eine grosse Künstlerin sein. Die Wiederherstellung einer italienischen Oper in Paris bietet in der That wenig Chancen, und wir haben seit Jahren in dieser Hinsicht nur Misserfolge erlebt; diese Messe von Verdi aber und die rasche günstige Aufnahme der Künstler, welche sie aufführen, Seitens der Pariser Gesellschaft hat den Anblick des Bildes verwandelt. Nichts steht jetzt der Annahme entgegen, dass ein geschickt geleitetes Unternehmen in dieser Richtung gelingen würde. Die Führer sind es, welche die Truppen bilden, und für diejenige, die wir jetzt hören, ist der Autor des Rigoletto und der Aïda dasselbe, was einst Rossini für die des Barbaja und Meyerbeer für die des Véron war. Verdi hat das Ensemble nach seinem Bilde geschaffen; möge er sich für nächsten Winter in Paris niederlassen, Aïda mit Therese Stolz und der Waldmann auf die Bühne bringen und dirigiren, wie er die Aufführung seiner Messe geleitet hat, und wir wollen sehen, ob ihn das Publikum von ehedem und die Mode im Stiche lassen werden.

Man weiss, dass im Principe Hamlet in der grossen Oper seine Existenz keinem anderen Grunde verdankte, als der Anwesenheit der Mme. Nilsson. Ohne die blonde Schwedin, welche eigens zur Verkörperung der Persönlichkeit der Ophelia geschaffen schien, würde das Werk des Herrn Thomas niemals unsere erste lyrische Bühne bereichert haben. Man wusste nicht, was aus der Dichtung und der Partitur werden solle; niemand wollte sie, als Mme. Nilsson, bereits am Théâtre-Lyrique berühmt, zur grossen Oper engagirt wurde. Der damalige Director, daran gewöhnt, die musikalischen Gegenstände blos vom Standpunkte der Inscenirung zu betrachten, und der mit seinem Shakespeare gerade so weit vertraut war, um sich zu sagen, dass die neue Pensionärin mit ihrer schlanken und schmiegsamen Taille, ihrem sonderbaren Blicke, ihrem blonden Haare der Tochter des Polonius ähnlich sehen musste, Herr Perrin begriff sofort den Nutzen, den man aus dieser Situation vom Gesichtspunkte der fetten Einnahmen aus ziehen konnte, und die Virtuosin sicherte den Erfolg. Wer die Leistung der brillanten Schwedin in dieser Rolle verfolgt hat, wird uns zugestehen, dass es verlorene Mühe wäre, für die Nilsson in derselben eine Stellvertreterin zu suchen. Christine Nilsson spielte die Ophelia nicht, sie war es, oder vielmehr diese Ophelia war Christine Nilsson in Person; die Autoren hatten die Rolle neuerdings vorgenommen, sie nach ihrem Maass eingerichtet und in dem Portrait die ganze charakteristische Grazie, alle eigenthümlichen Reize des Modells angebracht. Man könnte beinahe annehmen, dass der vierte Act — gewissermaassen eine Oase in der Wüste — wo nicht für die Sängerin eigens geschrieben worden, doch unter der vollen Einwirkung ihrer Inspiration entstanden sei. Der Musiker, dem ein so günstiger Zufall beinahe entwischt wäre, wusste dessen Vortheile sorgfältig zu verwerthen; er arbeitete für das Sujet und für den Platz, völlig wie die jour-habenden ersten Theaterschneiderinnen arbeiten. Von diesem Standpunkte aus betrachtet und blos dieser Umstände wegen reiht sich Hamlet völlig unter die Kategorie der Gelegenheitsstücke; die Oper ist ein eigens zu dem Zwecke fabricirter Rahmen, um die Physiognomie einer exceptionellen Virtuosin, deren Eigenthümlichkeit nicht zu bestreiten ist, ins Licht zu stellen und selbst bis auf ihre Fehler zur Geltung zu bringen. Versuche man das Bild zu wechseln und den Rahmen beizubehalten, setze man an die Stelle der schönen Tochter des Nordens mit ihren Walkyren-Augen, ihrer vibrirenden Stimme voll unbekannten Zaubers wen man will: die Sessi, die Devriès, Mme. Carvalho, man wird mehr oder weniger glückliche Effecte des Zufalls erhalten; aber dieses Ungeahnte,

Digitized by Google

diese Poesie, dieses Ideal, das uns die Nilsson gewährte, nimmermehr. Christine Nilsson war der seltene Vogel, die illustrirte Editio princeps; Mme. Carvalho dagegen bietet uns auf gut bürgerlich die Edition des Conservatoriums mit ihren Correcturen, Modificationen und Varianten für den Gebrauch der jungen Eleven. Diejenigen, welche es lieben, einen Genuss zum Gegenstande des Studiums zu machen, die Solfeggien mit der Bühne verbunden zu sehen, *utile componere dulci*, werden zufrieden sein. Wir sind eben in der Oper, und wenn der Spectakel uns zu stark wird, so suchen wir uns mit dem Gedanken zu trösten, dass wir eine Singstunde nehmen. Jede Schadloshaltung, welche das Wissen, das Talent, die hohe Schule bieten können, giebt uns Mme. Carvalho auf das reichlichste; ihre wundervolle Kunst erstreckt sich sogar auf die Art sich zu costümiren. Wir hörten an jenem ersten Abende bei ihrem Wiederauftreten einen ihrer Freunde ausrufen: »Sie ist 17 Jahre alt und kommt aus Sacré-Coeur«. Aber alles das bewirkt noch nicht, dass sie eine gute Ophelia ist. Diese Rolle stellt an die Sängerin drei Anforderungen: sie muss Jugendlichkeit besitzen, eine Stimme, klangvoll in der Mittellage und vibrirend in der Höhe, und viel Originalität; jedenfalls noch einmal und stets: Jugendlichkeit! Nun aber war Christine Nilsson, als sie diese Rolle schuf, fünfundzwanzig Jahre alt und sowohl ihre Stimme als ihre ganze Persönlichkeit hatten eben als Maass für die Königin der Nacht in der Zauberflöte gedient. Mag man auch behaupten: das Talent, das Wissen, die hohe Kunst könne Alles ersetzen; glaube man davon kein Wort: nichts ersetzt das Geschenk Gottes, gewisse Effecte müssen spielend gewonnen werden. Erinnern wir uns, wie die Schwedin die Wahnsinn-Scene im vierten Acte gab. Welcher Schwung, welches dämonische Brio und welche Naturwahrheit! Die chromatischen Tonleitern blitzten auf wie Raketen, die Triller schwirrten und folgten einander mit jener Fülle und unbewussten Sicherheit, die uns in Staunen versetzt, wenn wir einen Vogel hören; und diese fremdartige, bizarre, fast linkische Geberde, die sie bei der letzten Cadenz festhält, ohne Regung, das Auge starr, die Arme zum Kreuze ausgespannt, woher mochte ihr dies Alles kommen, als von der Originalität ihres ganzen in höchster Aufregung hingerissenen und erschütterten Wesens. Das war ein Blitzstrahl, der uns das Shakespeare abgelauschte Ideal erleuchtete! Mme. Carvalho leistet bei Ausführung dieser entscheidenden Scene Alles, was eine ausgediente grosse Sängerin leisten kann, mehr aber nicht; sie zieht sich gut aus der Sache, sie hebt sie aber nicht empor. Bei ihr befinden wir uns gewöhnlich in dem Falle jener Person bei Molière, welche will, dass man grossen Aufwand mache ohne Geld. In der Kunst, wie anderwärts, hat das Studium und die Erfahrung ihren Werth, es giebt aber auch andere Zahlungsmittel, welche Cours haben: die Jugend, die Stimme, die Inspiration; mit diesen Schätzen hat Christine Nilsson beinahe seit ihren ersten Anfängen niemals uns gegenüber gemarktet. Sie wendete viel auf, streute Gold aus, sie war auf Seite des Meisters Jacques gegen Harpagon und machte grossen Aufwand mit vielem Gelde. Der Director unserer ersten lyrischen Bühne hätte vielleicht nichts lieber gesehen, als die gewandte Interpretin von Mireille und Romeo und Julie bei der Opéra-Comique zu belassen. Unglücklicher Weise drängten die Umstände, er musste aus der Verlegenheit heraus, in die ihn das plötzliche Verschwinden seines Irrsternes gebracht hatte. Nilsson fehlte, Devriès weigerte sich entschieden; er wendete sich an Mme. Carvalho, und nachdem das Engagement zu hohem Preise, wie man sich denken kann, abgeschlossen war, musste Mme. Carvalho reussiren. Man wird nicht müde zu jammern, man schimpft über die grossen Gehalte, die einem die Existenz unmöglich machen, und doch bezahlt man sie. Um wieder zu seinem Gelde zu kommen, hilft man selbst nach, man fabricirt künstlich den Success und die Ovationen, welche um das Doppelte und Vierfache die Anforderungen steigern, denen man morgen Rechnung tragen muss. Das ist, was man im gewöhnlichen Leben einen *circulus vitiosus* nennt; so geht es in der Welt.

Unterdessen beginnt der Anschlagzettel sein Thema zu variiren. Gegenwärtig bringt er uns die Hugenotten, später kommen Robert der Teufel und Don Juan. Auch spricht man von Graf Ory, um das neue Ballet zu begleiten. Alles Interesse bei dieser Wiederaufnahme der Hugenotten concentrirt sich auf Gabriele Krauss, welche zum ersten Male die Valentine giebt, eine der schönsten aber auch der kitzlichsten Rollen ihres Repertoirs. In der That trägt die Valentine das Ganze, Meyerbeer hat diese Persönlichkeit zur Seele seiner lyrischen Tragödie gemacht; Raoul ist an ihrer Seite nur ein Novize, ein sentimentaler und keuscher, fast noch unbärtiger Junggeselle, der das Leben nicht kennt und sich aus der Vormundschaft seines alten Bedienten sich nicht zu emancipiren traut. Was uns meistentheils hindert, die Figuren des Gemäldes im rechten Lichte zu betrachten, ist die Art und Weise, wie sie uns vorgeführt werden; man muss auch mit dem Physischen des Darstellers rechnen, und nimmermehr kann ein Tenor von der Corpulenz derjenigen, an die wir gewöhnt sind, ein dicker Kerl, der schweren Schrittes herumtrappt und pustet, uns die Illusion eines Romeo oder Cherubs der Liebe gewähren. Raoul ist trotz seiner Ritterlichkeit nichts als ein junger Bursche, der »für Gott, für die Ehr' und seine Dame wohl gerne sich dem Tode weiht«, aber unfähig ist einen Entschluss zu fassen. Er seufzt, er schlägt sich, er liebt, überlässt jedoch Valentinen die Initiative und das Wagniss. »Wo war ich doch?« ruft er, indem er aus seiner Trunkenheit erwacht. Er glaubt noch zu träumen; sie dagegen hat sich keinen Augenblick vergessen und weiss, was ihrer Ehre als Mädchen und Gattin die Extase kostet, die sie doch auszudehnen strebt. Diese Interpretation muss als die richtige erkannt werden; ich habe darüber oft mit Meyerbeer gesprochen, der ebenso wie ich dachte und schalkhaft lächelte, wenn ich ihm bemerkte, er habe durch die Pause nach dem dreimal wiederholten Worte »Komm« selbst die Kühnheit eines Mérimée überboten. Gabriele Krauss fasst die Rolle mit Kraft und Bravour auf, aber ohne sich zu den Excessen der Devrient hinreissen zu lassen, die auf Momente die Valentine vergass, und nur der Diana von Turgis aus der Chronik der Zeit Karl's IX. sich erinnerte. Das Eintritts-Recitativ des zweiten Actes und das feurige Allegro des Finale kamen mit Kraft zur Geltung und die Autorität der Sängerin fuhr fort sich zu befestigen in dem Monologe und dem Duo des dritten Actes mit Marcell, das in den Effecten so wechselnd und so schwierig ist, wo der breiteste, pathetischste *Canto spianato* sich einflicht und gekreuzt wird von kaum erreichbaren Virtuosenkünsten einer geborenen Bravour-Sängerin; aber man fühlte, dass die Künstlerin die Herrschaft noch nicht gewonnen hatte und mit einem Publikum kämpfte, das es sich selbst schuldig zu sein glaubt, bis zum letzten Momente seinem Enthusiasmus zu widerstehen und nur besiegt zu weichen. Mme. Carvalho ihrerseits, etwas empfindlich über ihre jüngste Niederlage als Ophelia, rang tapfer mit ihrer Rivalin um das Terrain, indem sie durch ausserordentliche Heldenthaten der Kehle die ganze Aufmerksamkeit des Saales auf die Königin von Navarra lenkte. Allein in den Hugenotten, man mag sie nehmen wie man will, kommt schliesslich doch alles auf das grosse Duo im vierten Acte an. Da musste die Krauss unwiderstehlich triumphiren. Wir warteten alle auf das berühmte: »Bleib, ich liebe dich!« als auf eine derjenigen Stellen, der die berühmtesten Künstlerinnen ihren Stempel aufgedrückt haben; und als sie mit einem sublimen Aufschwunge von Kühnheit und Leidenschaft das tragische Geständniss ausgesprochen hatte,

Digitized by Google

und kaum es ausgesprochen habend von keuschester weiblicher Verwirrung überwältigt hinsank, brach frenetischer Beifall von allen Seiten los. Von diesem Augenblick an war das Spiel gewonnen, die Krauss die sympathische Person dieses denkwürdigen Abends, und auch das Publikum fühlte in seinen Adern den Funken, der die Sängerin elektrisirte. Dieser Triumph wurde bekräftigt durch den bisher so kläglich vernachlässigten fünften Act, dessen nunmehrige Interpretation vielleicht zum ersten Male seine dramatischen Schönheiten in das richtige Licht stellte. *L. v. St.*

Münchener Musikbrief.

VII.

F. St. Anfang Juli. Die Saison ging in langen Zügen zu Ende, den Ferien entgegen; doch nicht erst jetzt, schon seit Absendung meines letzten Musikbriefes vermochte ihr ein zeitweiliges kurzes Aufflackern den Charakter eines langsamen Hinsterbens nicht zu benehmen. Es gilt dies vor Allem von der Oper, in deren Repertoire zahlreiche contractliche Urlaube störend eingriffen. Aber auch aus dem Concertleben habe ich zunächst nur noch zwei hervorragende Thaten zu berichten: die Aufführung des Oratoriums »Christus« von Liszt am 12. und jene des Oratoriums »Belsazar« von Händel am 17. April l. J.

Mit ersterem führte sich ein von dem mit grosser Kühnheit aufstrebenden jungen Zukunftsmusiker, Herrn Hoffbauer, zur Förderung von Parteizwecken im vergangenen Winter gegründeter Gesangverein in der Oeffentlichkeit ein. Bei einem ziemlich schwachen Besuche gewann die interessante Aufführung durch Liszt's persönliche Anwesenheit den Charakter eines zukunftsmusikalischen Familienfestes: Freunde und Freundinnen seiner Kunstrichtung aus Nah und Fern waren in hellen Haufen herbeigekommen, um ihn mit Beifallsbezeigungen und Orchestertusch zu überschütten; der hagere alte Herr mit den geistreichen Zügen, dem dichten, wallenden, grauen Haupthaare und dem langen schwarzen Abbé-Rocke schien der Festgeber zu sein und beeilte sich, in den Zwischenpausen seinen Gästen mit grösster Liebenswürdigkeit und Freundlichkeit die Hand zu drücken. Die Wenigen unter den Anwesenden, welche an dem Werke kein Wohlgefallen finden konnten, hielten natürlich auch jede Missfallensbezeigung zurück, um die seltene Feier nicht durch den leisesten unmusikalischen Missklang zu stören, da ja für musikalische schon genügend gesorgt war.

Text und Musik des Oratoriums »Christus«, welches aus drei Theilen: »Weihnachtsoratorium«, »Nach Epiphania«, »Passion und Auferstehung« besteht, spiegeln in ihrer fragmentarischen Zusammenhangslosigkeit vollkommen die Zeit und Art ihrer Entstehung; ohne leitenden Gedanken und folgerichtige Wechselbeziehung geschaffen, wurden die einzelnen Nummern nachträglich einem erkünstelten Rahmen eingefügt, in welchem sie sich wie das allerbunteste und wunderlichste Heiligenbild ausnehmen. Der Text enthält nach freier Wahl aneinandergereihte, auf den Erlöser bezügliche Stellen der heiligen Schrift in lateinischer Sprache, vermischt mit liturgischen Liedertexten, wie z. B. dem *Stabat mater* in doppelter Version u. dgl. Der Componist mag sich als Text gewählt haben, was ihn gerade zur musikalischen Behandlung in dieser oder jener Weise reizte. Es hiesse Raum verschwenden, auf alle die Bedenken einzugehen, welche eine solche bunte textliche Unterlage bei einem Oratorium hervorruft. Dieselben liegen ohnehin klar zu Tage. Ungleich eigenthümlicher ist aber noch das Farbenspiel der musikalischen Behandlung, welche sich gleich Anfangs für das ganze Werk charakterisirt. Nach einem trockenen, polyphonen Vorspiele beginnen die Singstimmen eine imitirte altitalienische Kirchenweise im Palestrina-Stile anzustimmen, um sie alsbald wieder fallen zu lassen und dem Chore und Orchester Raum zu geben, in rein zukunftsmusikalischem Fahrwasser mit vollen Segeln weiter zu treiben und nur später wieder in den ruhigeren altitalienischen Hafen einzulaufen. Das ist der musikalische Anstrich des ganzen Werkes: ein langweiliger, antikisirender Kirchenton oder die excentrische Phraseologie R. Wagner's; übrigens lassen sich auch Anklänge an alle anderen Componisten von Palestrina bis Meyerbeer da und dort in der Partitur nachweisen. Die selbständige musikalische Erfindung ist herzlich gering. Ein paar Musiknummern sind ausschliesslich oder fast ausschliesslich instrumental, wie der Marsch der heiligen drei Könige und der Seesturm, wobei Christus das Wunder wirkt; andere sind vollständig vocal oder nur von der Orgel begleitet. Erstere sind meist mit grosser Ueberladung instrumentirt und bis zur absoluten Hässlichkeit harmonisirt; letztere stellenweise fast unsangbar und entsetzlich schwer zu intoniren. Die Blechinstrumente hat vielleicht noch kein Componist so fast unausgesetzt angewendet; an Feinheit wie an Kraft der Wirkung steht die Instrumentation jener R. Wagner's bei grosser scheinbarer Aehnlichkeit doch bedeutend nach. Vieles ist von dramatisch-komischer Wirkung: so wenn man bei Christi Einzug in Jerusalem die Eselin im munteren Träblein herannahen hört, während man ihr bis jetzt wahrscheinlich einen würdevollen, langsamen Schritt zugetraut haben mochte. Derb realistisch wirkt auch die Verwendung der grossen Trommel im Seesturme und einer grellen Glocke von kreischendem Klange im Schlusschore »*Resurrexit*«. Die Kunstgattung des Oratoriums, des idealsten und innerlichsten aller musikalischen Kunstwerke, ist durch alle möglichen gesuchten Absonderlichkeiten bis zur Unkenntlichkeit veräusserlicht und entstellt worden. Die Solostimmen, welche meist nur zu kleinen Zwischensätzchen verwendet sind, waren sehr gut besetzt. Frl. Marie Breidenstein, fürstl. schwarzburgische Kammersängerin, besitzt eine recht klangvolle, wohlgebildete Sopranstimme. Auch Frl. Dotter und Herr Borchers von Weimar verdienen alle Anerkennung. Die umfangreichste Solopartie, jene des Christus mit einer vollständigen Scene: »*tristis est anima mea*«, sang der Baritonist Herr Schuegraf von hier. Diese Partie ist für Tenor zu tief und für Bariton zu hoch geschrieben; mit Rücksicht hierauf entledigte sich der Sänger seiner Aufgabe rühmlich genug. An dem begleitenden Orchester, einer verstärkten hiesigen Regimentskapelle, war mit Ausnahme einer etwas unreinen Stimmung wenig zu beanstanden. Der Chor sang natürlich mit dem grössten Eifer und brachte Einzelnes gut; Anderes war aber für seine Kräfte doch viel zu schwer und darum sehr unrein oder wegen starker Orchesterbegleitung kaum hörbar. Im Durchschnitte hielt sich die ganze Aufführung auf dem Niveau der Mittelmässigkeit; doch kamen gerade die sogenannten dynamischen Momente, Steigerungen u. dergl. — bekanntlich bei dieser Musik die Hauptsache — mit dem beabsichtigten Effecte zum Ausdruck. Herr Hoffbauer schwang den Taktstock mit einem Feuereifer, als wolle er mit ihm durch die Lüfte fliegen; man hat hier wohl noch nie mit so komischem Schwunge dirigiren sehen.

Auf besonderen Befehl S. Maj. des Königs musste das Oratorium »Christus« vom Hoftheater-Orchester und -Chore einstudirt und Anfang Mai in einer Separat-Aufführung gegeben werden. Am 13. Mai wurde das Werk im kgl. Hoftheater unter Levi's Direction bei ermässigten Preisen wiederholt, vermuthlich in der wohlwollenden Absicht, mit seinen Schönheiten auch das grössere, minder bemittelte Publikum bekannt

Digitized by Google

zu machen. Diese Absicht misslang jedoch völlig, weil das Publikum keine Neigung zu dieser Bekanntschaft zeigte und sich nur höchst sporadisch einfand. Ich nahm Einsicht von den öden Räumen und hörte hierbei das von Hoffbauer weggelassene »Hirtenspiel«, ein hübsch instrumentirtes Orchesterstück mit drolligen Einfällen, dem man nur wie vielen anderen übergrosse Länge zum Vorwurfe machen kann. München dürfte sich nunmehr mit dem Oratorium »Christus« abgefunden haben.

Der Zufall wollte es, dass dieselbe Aprilwoche, welche mit Fr. Liszt's Oratorium »Christus« begonnen hatte, mit jenem Gg. Friedr. Händel's »Belsazar« schloss. Letzteres wurde von der kgl. Vocalkapelle vor sehr zahlreichem Auditorium im kgl. Odeon aufgeführt. Es kann mir nicht einfallen, eine Vergleichung zwischen den beiden Werken vorzunehmen, die ja ausser dem Namen kaum etwas gemein haben. Aber höchst interessant und lehrreich für jeden gebildeten Musiker, wie für jeden denkenden Laien war es, so rasch nach jener an Excentricitäten und Abnormitäten überreichen Abart wieder das gesunde, kräftige Urbild der Gattung in edelster Verkörperung bewundern zu können. Zur würdigen Vorbereitung auf den bevorstehenden Genuss, nahm ich den Jahrgang 1870 dieser Blätter zur Hand und las in Nr. 21 und 22 desselben die Sätze wieder, welche der verehrte Redacteur der Allgemeinen Musikal. Zeitung dortselbst über »Belsazar« niedergelegt hat. Die Aufführung bestätigte mir dieselben auf's Genaueste; zur Vermeidung einer Wiederholung darf ich mich wohl lediglich hierauf beziehen. In der That war der hiesige Text fast zu reichlich mit dramatisirenden Notizen versehen, welche die Oper mehr als nöthig heraufbeschworen. Von den Chören war keiner, von den Arien waren nur sechs gestrichen; weniger möchte ich billigen, dass wieder, wie schon früher hie und da, einer oder einige Takte entfernt worden waren. Herr Hofkapellmeister Wüllner hatte das Oratorium für die Aufführung in Anlehnung an die Originalpartitur eingerichtet. Zu den Seccorecitativen wurde das Clavier benutzt; die Orgel that diesmal unter Otto Hieber's erfahrnen Händen mehr ihre Schuldigkeit als früher. Der Originalinstrumentirung waren nur an wenigen Stellen Blechinstrumente und zwar in unverkennbar vorsichtiger und geschmackvoller Weise zugesetzt worden. Das Orchester, im Grundstocke jenes der kgl. Musikschule, nachdem die kgl. Hofmusiker ihre Mitwirkung verweigert hatten, spielte mit Feuer und Präcision; auch entbehrten die Streicher nicht eines markigen Tones. Nur hätte Manches reiner sein dürfen. Der Chor der kgl. Vocalkapelle war verstärkt durch die obersten Gesangsklassen der kgl. Musikschule und klang ebenso schön als kräftig, insbesondere wo er sechsstimmig ohne Begleitung auftrat, wie gegen den Schluss des ersten Theiles; vorzüglich rein und accurat gelangen auch die oft schwierigen colorirten Gesangsfiguren, z. B. »Seht, wie so schnell der Euphrat flieht«. Die Partie des »Belsazar« sang Herr Vogl mit wohlangebrachtem dramatischen Ausdrucke; doch waren Vortrag wie Coloraturen zu unruhig, und letztere theils durch zu starken Stimmaufwand, theils durch zu raschen Vortrag benachtheiligt. Für Frau Diez lag die Partie der »Nitocris, Cyrus Mutter« etwas zu hoch, zumal die Künstlerin nicht gut disponirt war. Der »Cyrus« hätte etwas markiger und kräftiger gestaltet werden dürfen, als es in Fräul. Schmidtlein's Befähigung lag. Vorzüglich sang Fräul. Hedw. Kindermann den »Daniel«; ihr ausgiebiges Organ klang, mit Geschmack und Mässigung behandelt, trefflich; auch war ihre Auffassung tief und verständnissvoll. Die Basspartie des »Gobrias« sang Herr Hofmann, ein Eleve des Musikschul-Gesanglehrers Herrn Hey. Organ, Aussprache und Auffassung verdienen Anerkennung, während Stimmbildung und Ansatz Manches zu wünschen übrig liessen. Die Aufführung war von Herrn Hofkapellmeister Wüllner mit Fleiss und Gründlichkeit vorbereitet, mit Energie und Umsicht geleitet und, wie ich erwartet, reich an Genuss.

An Kammermusikproductionen war das heurige Frühjahr sehr arm: freilich weilte Concertmeister Walter, der treffliche Primarius unserer besuchten Quartett-Soiréen, Genesung suchend, am Genfer See, und von den übrigen Künstlern, die dazu berufen gewesen wären, fand sich keiner veranlasst, die sehr merkbare Lücke auszufüllen. Es hat eben schon Mancher bei früheren ähnlichen Versuchen in pecuniärer Beziehung zu schlimme Erfahrungen gemacht, als dass es ihm zu verdenken wäre, wenn er hierdurch für geraume Zeit abgeschreckt wurde; das Münchener Publikum steht leider dem anderer gleich grosser, ja selbst kleinerer Städte, was die Theilnahme an öffentlichen Kammermusikproductionen betrifft, erheblich nach. Auch der hiesige Pianist Herr C. Bärmann musste dies am Abende des 27. April wieder erfahren, wiewohl ein gehaltvolles Programm zum Besuche einlud. Den hervorragendsten Genuss gewährte hierbei Beethoven's Sonate für Clavier und Violoncell Op. 69 in A, welche vom Concertgeber und Herrn Kammermusiker Müller mit Feinheit und Wärme gespielt wurde. Sehr interessant und ansprechend war auch die von beiden Herren gespielte Sonate in D von J. S. Bach, doch im Vortrage minder ausgeglichen; der alte Meister erfordert ja weniger Nüancirung, dagegen grössere rhythmische Gleichheit und Ruhe, sowie völlige Klarheit ohne Pedaleffecte. Der Clavierspieler hätte hier in Tonstärke und Vortrag mehr duettirend dem Cellisten folgen dürfen. Als Solist spielte Herr Bärmann mit guter Auffassung und feurigem Vortrage Beethoven's Sonate Op. 57 in F und Schumann's »Carneval«, letzteren namentlich mit Bravour und Sicherheit. Einzelnes hätte man nur mit Rücksicht auf die Klarheit und Verständlichkeit in etwas gemässigterem Tempo wünschen mögen. Zum Beginn des Concertes war das schwungvolle Quartett Op. 47 für Clavier und drei Streichinstrumente von R. Schumann ausgeführt worden, wobei die Herren Brückner, Thoms und Müller vorzüglich mitwirkten. Die schöne Plastik des Werkes trat klar hervor, und die Auffassung war ebenso verständnissvoll als wirksam. Herr Bärmann verstand es, sich zu rechter Zeit den Streichern unterzuordnen, so dass ein schönes Ensemble erzielt wurde.

Das letzte Concert der Frühjahrssaison gab der hiesige Oratorienverein am 7. Juni d. J. mit Ferd. Hiller's schon etwas verblasster »Zerstörung Jerusalems«. Ich war verhindert der Aufführung anzuwohnen, hörte aber Günstigeres über Chor und Orchester als über die Solisten.

(Schluss folgt.)



Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Halle a. S., 23. Juli.

Unser Hassler'scher Verein brachte vor vollbesetztem Auditorium am 23. Juni in der hiesigen Marktkirche den Händel'schen »Josua«, dessen Studium ihm zur Hauptaufgabe für den Sommer gestellt war, zur Aufführung. Selbstverständlich hatte Herr Musikdirector Hassler wieder die von der Deutschen Händelgesellschaft hergestellte Originalpartitur benutzt und durch den Erfolg von Neuem gezeigt, wie dankbar wir der Händelgesellschaft für die Befreiung aus den Fesseln der vielen Um-, Be- und Verarbeiter Händel's sein müssen. Das Gute bricht sich ja schliesslich unfehlbar Bahn, und so hatte sich auch endlich, wie wir hören, die hiesige Singakademie bei der beabsichtigten, jetzt aber leider wegen Erkrankung des engagirten Frl. Krienitz auf unbestimmte Zeit verschobenen Aufführung des »Belsazar« in dankenswerther Weise entschlossen, wesentlich der Originalpartitur zu folgen. *) Die Ausstattung des »Josua« war eine reiche und würdige, die Aufführung ein neuer Beleg für die Tüchtigkeit des durch Herrn Musikdirector Hassler so sorgsam gepflegten und geförderten musikalischen Geistes, welcher den Hassler'schen Verein auf diese Höhe seiner Leistungen und seines Rufes gebracht hat. Für die vier Soli waren gewonnen Frl. Breidenstein (Achsa) aus Erfurt, Frl. Dotter (Othniel) aus Weimar, Herr Wilh. Müller (Josua) aus Berlin und Herr v. Milde (Kaleb) aus Weimar, Namen, deren Klang in der musikalischen Welt ein so vorzüglicher ist, dass in ihnen schon der kundige Leser dieser Zeilen eine Bürgschaft für die Bedeutung der Aufführung finden wird, auch ohne, dass ihre meisterhaften Leistungen einer besonderen Besprechung unterzogen werden. Dazu war das Orchester durch eine Anzahl Mitglieder der Dessauer Hofkapelle verstärkt, von welchen die Herren Concertmeister Bartels und Otto Herlitz (Solovioline), und namentlich der Hornvirtuos Herr Demnitz, welcher die schwierigen Passagen in »Ehre sei Gott« mit unnachahmlicher Vollendung und Grazie blies, besonders zu erwähnen sind. Auch der Trombabläser war seiner schweren Aufgabe gewachsen. Herr Zehler von hier hatte sich in die complicirte Orgelpartie mit grosser Gewandtheit hineingefunden, ebenso ein Mitglied des Vereins in die Clavierpartie. Nicht geringes Interesse und Aufsehen erregte die für Halle ungewöhnliche Fülle des Chors, welche ihren Ursprung einer glücklichen Combination hiesiger musikalischer Verhältnisse verdankt. Der hier sehr geachtete studentische Gesangverein »Fridericiana« (befreundet mit dem Leipziger »Paulus«) hat Herrn Musikdirector Hassler um Uebernahme seiner musikalischen Direction gebeten, wofür sich andererseits die einzelnen Mitglieder *pro se quisque* zur Mitgliedschaft im Hassler'schen Vereine verpflichtet haben. Dadurch ist der an sich schon über 150 Sänger und Sängerinnen zählende Hassler'sche Verein auf 200 angewachsen. Diese imposanten Chormassen wirkten denn auch ganz gewaltig. »Ehre sei Gott, es wankt der starke Wall« war von geradezu überwältigender Wucht, nicht minder grossartig unter andern »Ein Wasserwall stand bang der Jordan auf«. Dabei zeigte namentlich der bis in's Feinste nüancirte Vortrag des Chors »Unendlich Lob erschall dem Herrn«, welcher von ganz besonderer Innigkeit und Zartheit beseelt war, dass der Verein auch trotz seiner Fülle seine gute und strenge, auf der Pflege altkirchlichen Acapella-Gesanges gegründete Schule im raschen Scenenwechsel eines grossen Oratoriums zu bethätigen weiss. Je vollendeter und grossartiger die Aufführung war, je mächtiger die erhabenen Tonweisen unseres grossen Landsmannes die Hörer ergriffen, um so mehr Verwunderung und Achselzucken erregte einige Tage später ein kunstbeflissener, schreibseliger Feuilletonist eines hiesigen Blattes, welcher wohlgethan haben würde, in diesem Falle mit seinen faden Schwätzereien zurückzuhalten, als welche wir die Worte bezeichnen müssen: »Josua's ‚Ehre sei Gott' ist eine musikalische Phrase Händel's, welche in unserm musikalischen Wörterbuch als veraltet angestrichen werden muss« (!) — *habeat sibi*. Das musikalische Publikum lässt sich in seinem guten Geschmacke durch derartige Faseleien Gott sei Dank nicht beirren, sondern weiss dankbar die sorgfältige Pflege unserer herrlichen classischen Musik zu schätzen. Herr Musikdirector Hassler, welcher zunächst mit dem studentischen Gesangverein »Fridericiana« ein Concert geben wird, hat unter Anderm mit seinem Vereine für den Herbst ein altkirchliches Acapella-Concert und für den Winter Beethoven's IX. Symphonie (zum dritten Male) in Aussicht genommen, wofür man ihm hier gewiss besonders Dank wissen wird.

*) Zur Vorbereitung auf diese Aufführung des Belsazar veröffentlichte Herr G. M. Meyer einen schönen Aufsatz in der »Hallischen Zeitung« vom 10./14. Juli. Sind unsere Gesangvereine erst darin einig, dass den zur Aufführung gebrachten Werken nur dann ihr volles Recht widerfährt und nur dann mit ihnen die volle Wirkung erzielt werden kann, wenn sie auf den Grundlagen bleiben, auf welche der Meister selber sie gestellt hat: so wird dieses die weitere Folge haben, dass die verschiedenen Vereine in derselben Stadt damit den Boden gewinnen für ein gemeinsames Verständniss und Zusammenwirken, welcher ihnen bisher gefehlt hat. *D. Red.*

Kopenhagen, 30. Juli.

A. R. Ein kleiner Theil des Berliner Domchors (10 Herren) haben in dieser Woche drei Concerte im Badeorte Klampenborg gegeben, die recht gut besucht waren. Ausser den Ensemblegesängen von Vittoria, Grell, F. Schubert, Neithardt, Mendelssohn u. A. gefielen besonders die Solovorträge des in Deutschland bekannten Händel-Sängers Schmock, der mehrere Lieder von Schumann und Bradsky sehr hübsch sang. Auch Herr H. Holdgrün hatte einen hübschen Erfolg durch den Vortrag der grossen Tenorarie aus »Elias«. Herr Levinsky, der am letzten Concertabende Lieder von F. Schubert und Beethoven vortrug, erwies sich als ein gefühlvoller und gebildeter Sänger, dessen Stimme aber an dem beregten Abende ein wenig belegt klang. Nach Abschluss der drei Concerte wurden die Sänger nach Fredensborg berufen, wo der Hof zur Zeit verweilt, und haben die Vorträge derselben auch dort, dem Vernehmen nach, sehr gefallen. — Vor der Ankunft des genannten Domchors war die Concert-Gesellschaft des Herrn Strakosch hier. Dieselbe besteht aus den zwei Damen Donadio und Montayo, und den Herren Lepers (Bariton), Dellevrier (Tenor), Hollander (Violine) und Hollmann (Cello). Die Letztgenannten sind junge, aber recht bedeutende Virtuosen, die ihre Studien in Brüssel und Paris gemacht haben. Lepers ist ein sehr feiner und gebildeter Sänger, der hauptsächlich seine Stärke in Buffopartien hat und die Figaro-Arie aus dem »Barbier« vorzüglich vortrug. Von den genannten Damen zeichnet sich die Montayo durch ihre sympathische Altstimme aus, während die Donadio als Coloratur-Sängerin einen recht hohen Rang behauptet. Die Vorträge dieser Gesellschaft, die im Tivoli stattfanden, waren stets mit Erfolg gekrönt. — Aus Stockholm wird berichtet, dass die dortige Musikakademie ein neues Gebäude für ihren Bedarf errichten lässt; die Kosten werden, so glaube ich, vom Staate getragen.

Operntext gesucht.

Gesucht wird ein gutes Buch zu einer dreiactigen (romantischen, komischen oder Spiel-) Oper.

Einsendungen mit Angabe der Bedingungen werden erbeten an die Redaction dieser Zeitung.


Digitized by Google

ANZEIGER.

[455] **Mendelssohn's Werke.**

Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. In grossem Musikformat. Noten-Plattendruck.

Preis für den Musikbogen 30 Pf.

Zur Ausgabe gelangten:

Serie		Partitur	Stimmen
I.	Symphonien für Orchester. **Complet**	M. 23. —	M. 39. 60.
II.	Ouverturen für Orchester. No. 1—5	- 18. 30.	- 20. 70.
III.	Marsch für Orchester. **Complet**	- — 90.	- 2. 40.
IV.	Für Violine und Orchester	- — —	- — —
V.	Kammermusik für 5 und mehrere Instrumente. **Complet**	- 9. 30.	- 14. 40.
VI.	Quartette für Streichinstr. **Complet**	- 13. —	- 20. —
VII.	Für Blasinstrumente. No. 1	- 2. 70.	- 4. 80.
VIII.	Für Pianof. und Orchester. **Complet**	- 15. —	- 25. 20.
		Partitur u. Stimmen	
IX.	Für Pianoforte und Saiteninstr. **Complet**	M. 43. —	
X.	Für Pianoforte zu 4 Händen. **Complet**	- 3. 30.	
XI.	Für Pianoforte zu 2 Händen. Bd. I.	- 9. —	
	Bd. II.	- 8. —	
	Bd. III.	- 7. —	
	Bd. IV.	- — —	
XII.	Für Orgel. **Complet**	- 6. 60.	
XIII—XV.	Grössere Gesangwerke	- — —	
		Partitur	Stimmen
XVI.	Lied. f. Sopran, Alt, Tenor, Bass. **Cplt.**	M. 3 30.	M. 5. 10.
XVII.	Lieder für 4 Männerst. **Complet**	- 3. —	- 5. 10.
XVIII.	Lieder für 2 Singstimmen u. Pianoforte. **Complet**	M. 3. —	
XIX.	Lieder für 1 Singstimme und Pianoforte. **Complet**	M. 13. —	

Leipzig, Juli 1875. **Breitkopf & Härtel.**

---

[456] Soeben erschien:

Jean Becker.

Polonaise für die Violine mit Pianoforte. Pr. 2 Mark.

Friedrich Gernsheim,

Op. 31. **Quartett.** Nr. 2. A-moll für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Stimmen 6 Mark. Partitur 4 Mark.

Gustav F. Kogel.

Spinnlied aus »Die weisse Dame von Boieldieu« für Pianoforte bearbeitet. Preis 1 Mark 50 Pf.

Verlag von **C. Luckhardt** in Cassel und Leipzig.

GIESSHÜBLER

[457] **bei Carlsbad,**

Reinster alkalischer Sauerbrunn,

wird bei

Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,

ferner mit

Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch, endlich als das brillanteste

Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.

Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer

Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

---

[458] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von Fr. v. Holstein.

Op. 12. **Andante und Variationen** für Pianoforte. 2 M. 80 Pf.

Op. 13. **Reiterlieder** aus Aug. Becker's »Jung Friedel, der Spielmann« für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pfte. 2 M. 50 Pf.

Nr. 1. Auszug: »Blas, Trompeter, blas das Lied«. Nr. 2. Vom langen Jörg: »Der lange Jörg stund immer vorn«. Nr. 3. Lustiges Reiterleben: »Hollah, hei! welch' lustig' Reiterleben«. Nr. 4. Der Trompeter bei Mühlberg: »Bei Mühlberg hatten wir harten Stand«. Nr. 5. Das gefeite Hemd: »Am Christnachtabend sass mein jüngstes Schwesterlein«.

Daraus einzeln: Nr. 1, 3, 5 à 50 Pf.

Op. 14. **Tannhäuser:** »Frau Venus, o lass mich gehn geschwinde«. Romanze von Herm. Lingg. Duett für Sopran und Bass. 1 M. 80 Pf.

Op. 15. **Vierzehn Lieder** für zwei weibliche Stimmen. (Im Freien zu singen.) Partitur. Heft I, II. à 1 M.

Heft I. Nr. 1. »Und wär' ich ein Vög'lein«, von A. Becker. Nr. 2. Im Sonnenlicht: »Sonnenlicht, Sonnenschein fällt mir in's Herz hinein!« von A. Becker. Nr. 3. Sonntagslied: »Sonntag ist's, und hörbar kaum klingen ferne Glocken«, von A. Becker. Nr. 4. Liebesleid: »Ach Gott, wie hat es sich gewend't«, von A. Becker. Nr. 5. Lockung: »Ich hört' ein Vöglein singen«, Ungenannter Dichter. Nr. 6. Der Gärtner: »Auf ihrem Leibrösslein so weiss wie der Schnee«, von E. Mörike. Nr. 7. Die Rheinischen Schiffsleut': »Wie ich bin am Rhein gegangen«, von A. Becker. Nr. 8. Abends am Strande: »Das Mondlicht glättet die Wogen«, Ungenannter Dichter.

Heft II. Nr. 9. »O wie freu'n wir uns«, von Hoffmann v. Fallersleben. Nr. 10. Mägdlein am Brunnen: »Mägdlein an dem Brunnen stehn«, von A. Becker. Nr. 11. Nixenteich: »Die Wasserlilien im Wald«, von A. Becker. Nr. 12. Mausfallen-Sprüchlein: »Kleine Gäste, kleines Haus«, von E. Mörike. Nr. 13. Am See: »Still lieg' ich in des Berges Klee«, von A. Becker. Nr. 14. Nachtlied im Walde: »Da lieg' ich nun des Nachts im Wald«, von A. Becker.

Op. 16. **Fünf Lieder** für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 M. 80 Pf.

Nr. 1. Am Bach: »Rausche, rausche froher Bach«, von Fr. Oser. Nr. 2. Jägerlied: »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee«, von E. Mörike. Nr. 3. Winterlied: »Geduld, du kleine Knospe«, von E. v. Platen. Nr. 4. Als ich weg ging: »Du bracht'st mich noch bis auf den Berg«, von Claus Groth. Nr. 5. Komme bald! »Immer leiser wird mein Schlummer«, von H. Lingg.

Daraus einzeln: Nr. 2, 3 à 50 Pf.

Op. 20. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 M. 50 Pf.

Nr. 1. Waldfräulein: »Am rauschenden Waldessaume«, von W. Hertz. Nr. 2. »Wenn etwas leise in dir spricht«, von H. Lingg. Nr. 3. Im Frühling: »Blüthenschnee weht durch die Lande«, Ungenannter Dichter. Nr. 4. »Ich wohn' in meiner Liebsten Brust«, von Fr. Rückert. Nr. 5. »Sagt mir nichts vom Paradiese«, von Fr. Rückert. Nr. 6. »Gieb den Kuss mir nur heute«, von Fr. Rückert.

Daraus einzeln: Nr. 1, 3, 4 à 80 Pf.

Op. 21. **Zwei Trauungslieder** von Th. Fechner für vierstimmigen Chor. Partitur und Stimmen 2 M. Stimmen einzeln à 30 Pf.

Nr. 1. »Das, was der Himmel hat gefügt«. Nr. 2. »Auf Euch wird Gottes Segen ruh'n«.

Op. 33. **Fünf Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 M.

Nr. 1. Zur Mandoline: »Schüchtern bricht das nächt'ge Schweigen«, von A. Schöll. Nr. 2. Trennung: »Wild saust der Winter durch die Nacht«, von W. Osterwald. Nr. 3. Abends: »Leise sinkt auf Berg und Thal«, von J. Altmann. Nr. 4. Wandergrüsse: »Gott grüss' dich, ruft die Lerche«, von J. Altmann. Nr. 5. Auf Ponte Molle: »Ponte Molle, du treffliche Bruck«, aus J. W. Scheffel's Trompeter von Säkkingen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. August 1875. **Nr. 32.** X. Jahrgang.

Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara.

Mitgetheilt von **O. von Riesemann.**

(Nachdruck verboten. Gesetz vom 11./6. 1870.)

Am 8. Januar 1833 beschloss zu Reval in Estland die einst durch ganz Europa hoch gefeierte Sängerin Gertrud Elisabeth Mara geb. Schmeling ihr ruhm- und wechselreiches Leben. Im Jahre 1804, als ihre Stimmmittel schon im Schwinden begriffen waren, hatte sie sich nach St. Petersburg und von dort im folgenden Jahre nach Moskau begeben. Hier lebte sie, nur noch in Privatgesellschaften auftretend und Gesangunterricht ertheilend, in behaglichen Verhältnissen bis zur französischen Invasion. Der Brand von Moskau zerstörte auch das von ihr erworbene Haus, ihr bei der Stadt belegener Landsitz ward verwüstet, ihr Vermögen ging bei dem Bankerott eines Kaufmanns zu grossem Theil verloren.*) Mit den Trümmern ihrer Habe wandte sie sich nach Estland, wo sie theils in Reval, theils auf dem Lande in den gastlichen Häusern des dortigen Adels, namentlich bei der freiherrlich Kaulbars'schen Familie zu Mödders sich aufhielt und Unterricht im Gesange ertheilte. Noch lebt sie: eine kleine, hagere Figur mit markirten Zügen und dunkeln Augen, gemessen in ihren Bewegungen und nicht allzu wortreich, aber voll von Geist und gesundem Humor, in der Erinnerung mancher der älteren Einwohner Revals. Im Jahre 1819 unternahm sie eine Reise nach Deutschland und England, kehrte aber bald nach Reval zurück. Kurz vor ihrem Hinscheiden, am 23. Februar 1831, wurde ihr noch die Freude zu Theil, in schmeichelhaftester Weise an die Zeiten ihres alten Ruhmes erinnert zu werden. Goethe, der die Macht ihres Gesanges schon zu Anfang ihrer künstlerischen Laufbahn an sich erfahren hatte, sandte ihr zwei Gedichte zum Geburtstage, und eine grosse Anzahl von Freunden und Verehrern bereitete ihr ein prächtiges Fest. Die Gedichte, welche im Autograph im estländischen Provinzial-Museum aufbewahrt werden, mögen hier eine Stelle finden. Sie lauten:

Der Demoiselle Schmeling
nach Aufführung der Hasseschen
Sta Elena al Calvario
Leipzig, 1771.

Klarster Stimme, froh an Sinn,
Reinster Jugendgabe,
Zogst Du mit der Kayserin
Nach dem heiligen Grabe.
Dort, wo alles wohlgelang,
Unter die Beglückten,
Riss Dein herrschender Gesang
Mich, den Hochentzückten. Goethe.

An Madame Mara
zum frohen Jahresfeste.
Weimar, 1831.

Sangreich war Dein Ehrenweg,
Jede Brust erweiternd.
Sang auch ich auf Pfad und Steg
Müh' und Schritt erheiternd.
Nah dem Ziele denk' ich heut'
Jener Zeit der süssen;
Fühle mit, wie mich's erfreut,
Segnend Dich zu grüssen. Goethe.

Ihre Ruhestätte hat die grosse Sängerin auf dem evangelisch-lutherischen Friedhof zu Reval. Ein einfaches Denkmal mit der Inschrift: »Hier ruhet die Sängerin Mara, sie, die einst ganz Europa in Entzücken und Bewunderung versetzte. Heilig sei diese Stätte jedem Freunde des Schönen und der Kunst« — ziert ihr Grab.

Sie hinterliess ausser einem werthvollen Mobiliarnachlass ein Capital von ungefähr 20,000 Rub. Das Geld hatte sie testamentarisch »ihrem geehrten Freunde *G. Henry Bouscaren de Ste. Marie,* wohnhaft zu *Ste. Pierre* auf der *Martinique*« vermacht. Ihre in dem Testamente vom 15. März 1825 übergangenen gesetzlichen Erben, eine zahlreiche Verwandtensippe aus dem Hessen-Casselschen, stritten jedoch die letztwilligen Dispositionen der Erblasserin an, und in Folge dessen entspann sich ein langwieriger Rechtsstreit. Das an diesen Fall sich knüpfende juristische Interesse wurde Veranlassung, dass der Schreiber dieser Zeilen sich im Jahre 1862 das betreffende Actenstück aus dem Archiv des Reval'schen Rathes geben liess. Nicht wenig überrascht war er, unter den Processschriften ein Convolut mit einer Anzahl von der Hand der Mara beschriebener Bogen zu finden. Ein Vergleich mit den Schriftzügen des von ihr selbst aufgesetzten Testamentes hob jeden Zweifel an der Echtheit der entdeckten Aufzeichnungen. Sie enthielten den Anfang einer Lebensbeschreibung. Offenbar waren sie im Nachlass vorgefunden und als nicht verwerthbarer Bestandtheil desselben den Acten beigefügt worden.

Die Biographie umfasst den Zeitraum von dem Geburtsjahr der Mara 1749 bis zum Jahre 1793, wo sie schon längere Zeit auf der Höhe ihrer Künstlerschaft und ihres Ruhmes stand. Ob damit die Verfasserin ihre Aufzeichnungen geschlossen,

---

*) Diese Notizen sind der Lebensgeschichte der Mara von Friedrich Rochlitz (»Für Freunde der Tonkunst«. 1. Band. Leipzig, Carl Cnobloch. 1824. S. 49 ff.) entnommen.

Digitized by Google

oder ob eine Fortsetzung derselben verloren gegangen, lässt sich gegenwärtig nicht mehr feststellen. Jedoch spricht für letztere Annahme kaum irgend etwas. Wahrscheinlich ist vielmehr, dass die Sängerin ihre Memoiren hat fortsetzen wollen, aber durch äussere, vielleicht auch innere Gründe davon abgehalten worden ist. Darauf weist wenigstens der Umstand hin, dass die Aufzeichnungen auf dem letzten Bogen ohne ein Schlusswort, ja ohne ein äusseres Zeichen des Abschlusses abbrechen. Fiel es der Verfasserin etwa schwer, nachdem sie die Jahre aufstrebender Entwickelung und glänzender Erfolge mit Behagen geschildert hatte und auf dem Höhepunkt ihres künstlerischen Lebens angelangt war, dasselbe in absteigender Linie weiter zu verfolgen? Oder ward sie durch körperliche Schwäche an der Fortsetzung der Biographie verhindert? Nach einer darin sich vorfindenden Andeutung lässt sich der Anfang der Abfassung etwa in die ersten zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts setzen, also in eine Zeit, wo die Mara bereits über siebzig Jahre zählte. Trotz der in der Darstellung sich bekundenden geistigen Kraft wäre es daher nicht unmöglich, dass das zunehmende Alter der Weiterführung der Memoiren hinderlich geworden. Sie sind auf 24 gebrochene Bogen mit vielen Correcturen, Ergänzungen und Anhängseln geschrieben, welche in den Text, häufig auf echt weibliche Weise mit Hülfe der Nadel, gefügt sind.

Anlangend den Inhalt der aufgefundenen Schrift, so mangelt es ihm nicht an reichem Interesse in mannigfacher Beziehung. Die Künstlerin giebt uns nicht nur eine Schilderung der Vorgänge ihres vielbewegten äusseren Lebens, ihrer künstlerischen Entwickelung nach der technischen sowohl, wie geistigen Richtung, sondern sie lässt es auch an interessanten Schlaglichtern auf berühmte Zeitgenossen, an jeweiliger Beleuchtung gleichzeitiger Musikzustände nicht fehlen. Ja selbst der Culturhistoriker findet in diesen Memoiren, soweit sie das Leben an Höfen und in der grossen Welt berühren, manche schätzenswerthe Andeutungen. Die Darstellung ist, wo sie nicht bei der Behandlung unwichtiger Dinge zu sehr in die Breite geht, von grosser Frische und Unmittelbarkeit, lebendig und anziehend. Ueberall fesselt das deutlich hervortretende Gepräge des Selbsterfahrenen und Selbsterlebten. Dass die alte Dame von der Künstlerkrankheit der Selbstvergötterung nicht frei ist und daher gern bei der Schilderung ihrer Triumphe verweilt, darf um so weniger Wunder nehmen, als sie eben ihren Ruhm überlebt hatte und andere Sängerinnen, namentlich die Catalani, an ihrer Stelle vergöttert, sich selbst aber vergessen sehen musste. Die Biographen der Künstlerin erfahren mehrfache Berichtigungen, stellenweise unter ergötzlich derber Zurückweisung. Zur Ehre gereicht der Verfasserin das Bestreben, das Andenken ihres übel berufenen Gatten vor der Nachwelt zu rechtfertigen, wie denn überhaupt Form und Inhalt der Selbstbiographie Zeugniss dafür ablegen, dass bei der Mara Anlage und Entwickelung des Geistes weit über das Niveau des Gewöhnlichen hinaus gingen und mit eiserner Energie des Willens sich ein Herz paarte, das zu edler, warmer Empfindung ebenso befähigt, wie geneigt war.

Doch mögen die Memoiren, von denen bisher nur Bruchstücke in der »Reval'schen Zeitung« (1863) veröffentlicht wurden, selbst für die Künstlerin sprechen. *)

Hätte ich vorausgesehn, dass man sich so oft und so lange mit meiner Biographie beschäftigen würde, so hätte ich schon längst eine w a h r e D a r s t e l l u n g meines Künstlerlebens heraus gegeben, und dadurch die f a l s c h e n Nachrichten in Wahrheit verwandelt. Hierunter gehört hauptsächlich die schlechte Meinung, welche man von meinem Mann hegte, welche er gewiss nicht verdiente, und blos dem Neid zu verdanken hatte.

Da ich an nichts weniger dachte als mein Leben zu schreiben, so habe ich auch kein Tagebuch geführt, es hat desswegen auch viel Mühe und Zeit gekostet, mich eine solche Anzahl von Jahren zurück zu erinneren, auch bin ich verschiedene mahl krank gewesen, hauptsächlich vor zwey Jahren in P. *) an einer Augen-Entzündung, wodurch ich viel Zeit verloren habe, hoffe aber dennoch so ziemlich correct zu seyn. Was mir aber unendlich Leid thut ist, dass ich den Fehler habe, k e i n e N a h m e n behalten zu können, dieses macht, dass ich viele talentvolle und achtungswerthe Personen nicht nennen kann, ohnerachtet ich mich ihrer Person sehr gut erinnere. *G. E. M.* **)

Ich bin den 23. Febr. 1749 zu Hessen Cassel, oder in der Residenzstadt Cassel, gebohren; mein Vater, *Johann Schmeling*, war Stadtmusikus daselbst. Von zehn Kindern war ich das achte.

Da ich in meiner Kindheit die sogenannte englische Krankheit hatte, so konnte ich nicht mit meinen Geschwistern herum laufen und spielen; mein Vater hatte mir also einen kleinen aber hohen Lehnstuhl verschafft, worauf ich zu sitzen pflegte, und auf und ab klettern konnte. Dieser Stuhl stand an der Wand, neben einem grossen Tisch, worauf allerley Instrumente lagen; an der Wand zur linken stand eine *Pendul*-Uhr, nach deren Schlag oder Takt ich mich hin und her schaukelte. Eines Tages als der Vater abwesend war versuchte ich (vermuthlich aus langer Weile) etwas auf einer Violine zu klimpern, warf den Steg um, folglich auch die Stimme. ***) Der Vater schmählte und verbot, die Instrumente zu berühren. Da es aber dennoch öfterer geschah, so sagte er endlich: warte nur, ich will dir bald die Lust vertreiben, nun sollst du zur Strafe dieses Instrument spielen lernen. Wie erfreute er sich †) aber, als ich in kurzer Zeit die meisten Tonleitern rein vortragen konnte; nicht lange und wir spielten kleine Duetten. Das wurde bekannt und jedermann war neugierig, d i e k l e i n e V i r t u o s i n z u h ö r e n. Ich machte schnelle Fortschritte, und der Freunde und Gönner wurden immer mehr. Man rieth meinem Vater zu einer Reise nach Frankfurt, wo eben die Messe war, der Vater stand an, vielleicht weil es am b e s t e n dazu fehlte; da erbot sich der Herr Kaufmann K ö h l e r, den seine Geschäfte dahin riefen, uns in seinem Wagen mitzunehmen. Ich wurde in einen Amazonen-Habit gekleidet, weil man fand, dass d i e s e r A n z u g am besten zur V i o l i n e passe. Wir verliessen also Cassel 1755.

In Frankfurt wurde ich durchgängig bewundert, vielleicht weil (zu d e r Zeit) ich das e r s t e K i n d war, welches etwas leistete; zehn Jahr später, so gab es schon mehrere, deren Talent weit grösser war, als das meine.

Nach der Messe gingen wir den Rhein herunter, wo ich mich bey allen Kur-Fürstlichen und Bischöflichen Höfen hören liess, und wo die verschiedenen Bäder, welche mein Vater alle benutzte, meine Gesundheit völlig herstellten. Ueber die damalige weitere Reise in Deutschland kann ich keinen ordentlichen Bericht ablegen, weil ich zu jung war um darauf zu achten. Ich erinnere mich nur, dass wir durch Brabant und Flandern nach Holland reisten, und dass ich auf dieser Reise an einem Ort die Masern, an einem andern die Blattern gehabt habe, und das Glück hatte, jedesmal in dem Hause einer guten

---

*) Orthographie und Interpunktion sind beibehalten, soweit es ohne den Leser zu stören möglich schien.

*) Vermuthlich »Petersburg«.

**) Die Namens-Chiffre steht im Autograph unter den Worten »zu verdanken hatte«, das weiter folgende ist später eingeschoben.

***) Siehe *Dr. Grosheim*, 2te und 3te Seite (Anmerkung der Verfasserin).

†) »sich« fehlt im Autograph.

Digitized by Google

Frau zu sein, die mich wie ihr eigen Kind pflegte, und dass alle Vornehmen der Stadt mir Suppen, *Gelées,* Confect schickten. Ich bin überhaupt als Kind immer so sehr geliebt worden, dass ich es fernerhin ganz natürlich fand und es mir nicht einfiel stolz darauf zu werden. In Lüttich hätte meine Künstler-Reise beynahe ein trauriges Ende gehabt: in dem Gasthofe, wo wir logirten, war ein grosser alter Hund, er lag im Vorhaus; da ich immer Hunde liebte, so neigte mich zu ihm, um ihn zu streicheln, er biss nach meinem Gesicht und würde mir die Backe abgerissen haben, wenn seine Zähne nicht zu alt und stumpf gewesen wären; indessen behielt ich doch Marken davon über 14 Tage. Ich lief auch späterhin Gefahr, in England von einem tollen Hund gebissen zu werden, welcher unten an der Treppe stand, und ob er gleich sehr mürrisch aussah, so wollte ich ihn doch liebkosen, da sah ich aber, dass ihm der Geifer aus dem Maul bis an die Erde hing; dieses ekelte mich, ohne zu wissen, dass es ein böses Zeichen war, und ich ging vorüber. Zwey Stunden darauf hatte man ihn erschossen.

Nachdem mein Gesicht wieder geheilt war, gingen wir nach Antwerpen. An diesem Ort machte ich so viel Aufsehens durch mein Spiel und kleine Lieder, welche mich einige junge Mädchen gelehrt hatten, dass eine Dame, welche einen italienischen Singmeister hatte, mir ihre Stunden geben liess, um Scala und Solfeggiren zu lernen; hiervon konnte ich aber nur kurtze Zeit Gebrauch machen, weil gegenüber dem Gasthof, wo wir logirten, sich ein Nonnenkloster befand, in welchem man durch die Nonnen, welche ein und ausgehen dürfen, erfahren hatte, dass die kleine Virtuosin ein allerliebstes Kind sey. Man gab sich Mühe, mich herein zu locken, endlich bat man meinen Vater um die Erlaubniss, dieser liess es aber nicht zu, weil ihm jemand gesteckt hatte, dass wenn sie Lust hätten mich zu behalten, es schwer halten würde, mich wieder heraus zu bekommen, er hatte auch verschiedene Personen unter sich sagen hören (man wusste, dass ich eine Protestantin war), »dass es doch schade seyn würde, wenn ein solcher kleiner Engel sollte verdammt werden«. Mein Vater eilte also, Antwerpen zu verlassen und wir gingen nach Rotterdam und*) Haag; an diesem Ort war wieder eine Dame, welche auch einen italienischen Singmeister hatte, von diesem lernte ich wieder Scala, Solfeggios und ein paar kleine italienische Arien. Von da nach Leyden, Utrecht, Amsterdam, an allen diesen Oertern gab ich Concerte. In Harlem machten wir die Bekanntschaft eines Herrn *de Brun,* und dessen Gattin, beyde grosse Liebhaber der Musik; sie waren in Ostindien gebohren, hatten sich aber in Holland etablirt, sie hatten keine Kinder. Beyde fassten eine grosse Liebe für mich, stellten sich die Gefahr vor, die ein solches junges Geschöpf in der Fremde laufen würde, wenn der Vater sterben sollte. Sie liessen also einen gerichtlichen Aufsatz machen, welcher an alle Obrigkeiten (wo wir uns aufhielten) gerichtet war, und also lautete »dass im Fall mein Vater sterben sollte, so möchte man sogleich Nachricht davon nach Harlem geben, worauf man mich, nach Ersatz der Kosten, würde abholen lassen«. Sie hatten sich in dieser Schrift auch anheischig gemacht, **) wenn sie keine Kinder haben sollten, mich an Kindesstatt anzunehmen, oder wenn sie welche bekämen, mich mit ihnen gleich zu setzen.

*) »und« fehlt im Autograph.

**) Hier folgt im Autograph das Wörtchen »dass«; die Schreiberin beabsichtigte anfänglich eine andere Construction.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen zu dem Aufsatze von G. W. Cusins über Händel's Messias.

(Fortsetzung.)

3.

Ueber die fast unglaublich kurze Zeit, in welcher Händel den Messias und viele andere seiner grossen Werke niederschrieb, macht Herr Cusins einige Bemerkungen, die sicherlich wohl angebracht und nützlich sind, sei es auch nur, um einen gewissen Aberglauben nieder zu halten, der sich so gern an jede ungewöhnliche menschliche Leistung anheftet, um sie in's Uebermenschliche zu übertreiben. Gewiss führte Händel ein arbeitsames Leben; sagt doch Hawkins, ein ihm nahe stehender Zeitgenosse, dass sein Gang von vielem Sitzen steif und schwerfällig geworden war. Und gewiss ist ferner, dass es lediglich die Musik war, welche ihn an sein Studienzimmer fesselte. Sein ungeheures musikalisches Gedächtniss wurde fortwährend mit neuem Stoff bereichert; er verfolgte Alles, was die Zeit und Vorzeit an Musik producirte und suchte es sich zu assimiliren. Dieses Streben beschäftigte ihn so ausschliesslich, dass bei ihm zuletzt für andere Dinge fast der Gesprächsstoff dürftig wurde und seine ursprünglich grosse Bildung kaum noch recht zu Tage kam. In welcher Weise er den musikalischen Stoff verarbeitete, wenn er nicht direct componirte, lässt sich im Einzelnen nur noch zufällig nachweisen, aber über die Art und Richtung seines ganzen Studiums kann nicht der geringste Zweifel bestehen. Wenn er dann einen Gegenstand der Composition ergriff, so befähigte ihn eine solche Vorbereitung, das Ausserordentlichste zu leisten, sowohl in der Fülle neuer musikalischer Gedanken, wie in der Schnelligkeit der Abfassung. Diese Schnelligkeit bleibt bestehen als ein charakteristisches Kennzeichen seiner Productionsweise; man muss sie nicht übertreiben, aber auch nicht bezweifeln, um so weniger, da sie erklärt werden kann, soweit eben bei dem künstlerischen Schaffen eine Erklärung möglich ist. Diese Erklärung liegt in der musikalischen Technik, was wir hier nur ganz kurz erwähnen, da die nähere Darlegung an einem anderen Orte erfolgen soll.

4.

Ueber die dünne Instrumentation des Messias hat sich schon mancher gewundert. Herr Cusins hat den unvergleichlichen Schatz Händel'scher Originalmanuscripte in seiner Hut, ihm stand also zur Vergleichung mit den übrigen Werken aus allen Lebenszeiten des Meisters ein Material zu Gebote, wie nur sehr Wenigen, und hierbei musste ihm die Thatsache der dürftigen Instrumentation um so auffallender erscheinen, weil es sich um das gefeiertste und am häufigsten aufgeführte aller Händel'schen Werke handelt. Wie? hatte der Componist, als er diese Musik schrieb, keine Ahnung von ihrer Bedeutung und der bevorzugten Stellung, die sie einmal einnehmen würde, und war er deshalb nicht bestrebt, ihr wenigstens ein ebenso reiches instrumentales Gewand umzulegen, als manchen seiner Werke, die augenblicklich kaum noch gekannt sind? Weil der Grund hiervon anscheinend so schwer zu finden ist, sollte man fast auf die Vermuthung gerathen, dass er ein sehr einfacher gewesen sein müsse. Und so verhält es sich auch. Der Grund war einfach, war äusserlicher Art. Händel hat sein Leben lang nie anders componirt, als für ganz bestimmte Organe der Ausführung. Der Messias wurde in London geschrieben, aber für eine Aufführung in Dublin. Deshalb beschränkte er sich zunächst auf einen vierstimmigen Chor, was ihm bei einigen Sätzen (z. B. »Wer ist der König der Ehren«) sicherlich etwas unbequem gewesen ist. Für seine Chöre hatte er in Dublin an den geschulten, wenn auch nicht zahlreichen Kirchensängern einen Stamm, dem sich gesangskundige Musikfreunde anschlossen; aber hinsichtlich eines ordentlichen Concertorchesters war

Digitized by Google

es dort schwach bestellt. Wir lesen jetzt mit Freude und Rührung, dass selbst Grafen und Bischöfe sich nicht für zu gut hielten, bei den ersten Aufführungen des Messias als Orchesterglieder mitzuwirken, aber bei Lichte besehen bedeutet dieses doch nur, dass eine ausreichende Zahl geschulter Musiker, wie in London, nicht zur Hand war. Seine Hauptsänger und einen Organisten nahm Händel mit, aber die Londoner Instrumentisten ebenfalls nach Irland zu überführen, würde zu kostspielig gewesen sein. Samson, der unmittelbar nach dem Messias entstand, aber von Anfang an so entschieden für eine Londoner Aufführung bestimmt war, dass in Dublin auch nicht eine Note davon zu Gehör kam, ist deshalb wieder ganz anders gehalten. Der Ansicht, dass der Messias speciell für Dubliner Kräfte geschrieben und mit Rücksicht auf dieselben instrumentirt sei, steht also nicht, wie Herr Cusins meint, »die Thatsache entgegen, dass er blos in einigen nachträglichen Aufführungen gegeben wurde und ihm Werke wie Allegro (welches einen Flötisten ersten Ranges erfordert), Esther, Saul u. a. nebst Orgel- und Instrumental-Concerten voraufgingen«, denn es waren zwar späte, aber nicht eigentlich so zu nennende »nachträgliche« Aufführungen, in welchen das Werk hervortrat. Aus den Verhandlungen Händel's mit den Dubliner Musikfreunden und Vereinen, welche ihn eingeladen hatten und bei seinen Aufführungen betheiligt waren, geht hervor, dass der Messias mit Absicht erst zuletzt gegeben wurde; die Einnahmen davon kamen einigen wohlthätigen Instituten zu Gute, während die ersten Aufführungen mit den bereits von London her bekannten Stücken wie Allegro, Saul, Imeneo u. a. für Händel gegeben wurden. Alles das war festgesetzt, bevor er die Reise antrat, und hatte er seinerseits ausdrücklich versprochen, den dortigen Vereinen zum Entgelt für die ihm gewährte Unterstützung »etwas von seiner ausgesuchtesten Musik« gratis zu geben — dies war der Messias! Die Werke, welche er von London mitbrachte, wie Saul, Allegro etc., und die zum Theil sehr voll instrumentirt sind, mussten sich im Einzelnen natürlich auch nach der Dubliner Decke strecken; war z. B. für die Nachtigallen-Arie aus Allegro kein genügender Flötist da, so spielte Händel's Liebling, der Dubliner Musikmeister und grosse Violinvirtuose Dubourg, den Part auf seinem Instrumente. Im Ganzen waren derartige Umstellungen und Anbequemungen nach der Praxis der damaligen Zeit leichter zu bewerkstelligen und mit einer weit geringeren Schädigung für das betreffende Werk verbunden, als nach der unsrigen; denn abgesehen von dem Gesange, an welchem man bei den damaligen Formen der Composition einen festen Halt besass, gewährten die ausfüllend hinzutretenden Orgeln und Claviere die Möglichkeit einer Ausgleichung, welche uns jetzt abhanden gekommen ist. In der modernen Orchestration soll das einzelne Instrument nicht nur ein bestimmtes Motiv, sondern auch eine gewisse Tonfarbe auftragen, ist daher schwer durch ein anderes zu ersetzen. Wo aber Orgel und Clavier mitwirken, da ist nicht nur der harmonische Theil der Begleitung unter allen Umständen zu beschaffen, sondern in dem mannigfaltigen Tonspiel auch eine gewisse Grundfärbung gegeben, auf welche das Ganze sich unwillkürlich bezieht. Das einzelne Orchesterinstrument, welches in solchen Stücken solo hervortritt, wirkt mehr zeichnend als malend, giebt mehr Ausdruck als Farbe, das eine Instrument kann daher viel leichter durch ein anderes vertreten werden; die Grundstimmung bleibt gewahrt. Man kann sagen, dass aus den harmonischen Instrumenten Clavier und Orgel die übrigen Tonorgane, welche sämmtlich Soloinstrumente sind, hervortreten zur Individualisirung, Verschönerung und Vertiefung der angeschlagenen Stimmung, und dass sie stets in den Gesammtstrom wieder zurück fliessen. Die Praxis dieser Musik schliesst daher ein grösseres Maass der Freiheit ein, als die spätere oder die sogenannte moderne; für die letztere wäre Willkür, was für sie Freiheit ist. Natürlich soll hiermit nicht empfohlen werden, bei jetzigen Aufführungen die »Freiheit« in der Behandlung des instrumentalen Theiles jener Musik so weit zu treiben, dass von den Intentionen des Meisters wenig mehr übrig beibt; Händel's Flöten z. B. sind so ausserordentlich bezeichnend, dass man sie gewiss nicht mehr durch Violinen ersetzen wird. Aber die erwähnte Freiheit an sich bleibt bestehen, sie gewährt dem gewissenhaften Manne eine grosse Beruhigung bei den vielfachen Schwierigkeiten, welche sich den originalgetreuen Aufführungen dieser Werke noch entgegen stellen.

5.

Das soeben Bemerkte leitet uns auch auf den besten Weg, um die Verschiedenartigkeit der Zusammensetzung des früheren und des gegenwärtigen Orchesters zu verstehen, worüber Herr Cusins so werthvolle Mittheilungen beigebracht und so interessante und zutreffende Bemerkungen gemacht hat. Die Sp. 389 und 390 gedruckten Listen der Mitwirkenden bei Messias-Aufführungen von 1759 und 1784 sind nicht als vereinzelte, zufällige Zusammensetzungen anzusehen, sondern haben für die damalige Praxis eine durchaus allgemeine Gültigkeit. Eine grosse Zahl von Orchesterspielern im Vergleich zu einer kleinen Zahl der Chorsänger und bei ersteren die mehrfache, oft vielfache Besetzung der Holzbläser ist charakteristisch für die ganze Zeit, auch für Händel, der manches hierin erweiterte und ausbildete, so dass sein Orchester das abgerundetste, vollkommenste und mächtigste der damaligen Zeit war. Es wird uns nichts übrig bleiben, als jene Besetzungsweise zum Muster zu nehmen. Soll aber durch Nachbildung derselben das gegenwärtig bestehende Missverhältniss in unserem Tonkörper nicht noch grösser werden, als es bereits ist, so muss man die alte Praxis in allen wesentlichen Punkten nachahmen, um ihre grosse Harmonie und künstlerische Freiheit wieder zu gewinnen. Es wird also nicht genügen, blos die Holzbläser mehrfach zu besetzen, denn die Lücke in den Mittelstimmen, welche alle damaligen Partituren aufweisen, würde dadurch nicht beseitigt, sondern durch stärkere Hervorhebung der Aussenstimmen nur noch auffälliger, die Verbindung der hohen und tiefen Töne nur noch loser werden. In der Kunst giebt es viele Weisen, und jede derselben ist gut, die in sich Harmonie besitzt. Zu einer geschlossenen Praxis in der Weise, welcher die Händel'sche Musik angehört, ist nun vor allem erforderlich, dass die beiden Harmonie-Instrumente Orgel und Clavier wieder an ihren richtigen Platz treten; durch sie wird dann zunächst die erwähnte harmonische Lücke in den Mittelstimmen auf die einzige Art ausgefüllt, welche dem Stil dieser Musik entspricht, und jene contrastirende Tonmasse gewonnen, welche als Gegensatz eine starke Besetzung der einstimmigen Orchesterinstrumente zulässt, ja nöthig macht; bei einem so componirten zweitheiligen Orchester wird dann eine kleine Schaar geschulter Sänger ausreichen, aber auch eine grosse Menge durchgebildeter Kräfte Verwendung finden. Bei unseren jetzigen Oratorienaufführungen überwiegen zunächst die Chormassen, sodann die Saiteninstrumente. Dies gilt auch für unsere übrige Musik, nur tritt hier als dritte Macht noch das Blech hinzu. Am schlimmsten ist es bei der Oper bestellt; auch hier dürfte es schwer halten, einen anderen Ausweg zu finden, als den eines Zurückgreifens auf die frühere Praxis, soweit solches unter den veränderten Verhältnissen möglich ist. Wenn unsere Operncomponisten, denen solches anscheinend am allerfernsten liegt, dieses wagen, so werden sie damit Wunder thun, während die Verfolgung des jetzigen Weges sie nur immer tiefer in den unmusikalischen Sumpf einer vermeintlich dramatischen Charakteristik führen kann. Durch welche Umstände hier eine Wendung veranlasst werden wird,

Digitized by Google

lässt sich allerdings vor der Hand nicht absehen; der Zweck dieser Zeilen ist nur, daran zu erinnern, dass eine falsche oder unzulängliche Benutzung der Instrumente aus falschen oder einseitigen musikalischen Principien fliesst und dass eine Hauptquelle des Uebels in dem Streben nach dramatischer Situationsmalerei liegt.

Herr Cusins erwähnt Sp. 392 der Anlage Wagner'scher Partituren, und jeder, der dieselben aus eigner Anschauung kennt, wird gestehen, dass sie höchst interessant sind. Sie sind so bestechend und in sich so consequent, dass ihr Studium schon Manchen in den Abgrund der Zukunftsmusik gelockt hat. Aber von der Art, in der Wagner die Mängel desjenigen Orchesters zu beseitigen sucht, bei welchem er aufgewachsen ist und dessen vollendete Beherrschung er sich zu eigen gemacht hat, kann man wahrlich sagen: Die Kur ist schlimmer als das Uebel. Die so häufige drei- und vierstimmige Verwendung der Bläser, seien sie nun aus Holz oder Blech, ertödtet den Gesang und verjagt die Violinen in die höchsten Regionen; die Instrumente bezeichnen Personen und malen Situationen, kommen aber schliesslich zu kurz in allem, was den musikalischen Ausdruck betrifft, also denjenigen Ausdruck, zu dessen Erzielung wir doch Musik machen. Eine vollkommene Harmonie der Tonorgane existirt zur Zeit in den grösseren Formen der modernen Musik nirgends. Nur in der Kammermusik ist eine solche vorhanden, welche überhaupt als Kunstwerk höher steht, als die Kammermusik der früheren, d. h. der vor-Haydn'schen Zeit; das Quartett ist der Mittelpunkt und die Perle dieser Gattung. Ein Gleiches können wir von unserer Symphonie sagen, nur muss dieselbe erst wieder durch die reine Hand eines grossen Praktikers gehen, um von den Schlacken und Auswüchsen befreit zu werden, welche ihr jetzt noch anhaften. Wie schon vorhin bemerkt, jede Kunst hat ihre Weise, welche für sie die richtige ist, und wenn es uns bisher auch noch nicht vollkommen gelang, dieselbe überall zur Geltung zu bringen, so besitzen wir doch in allen Hauptzweigen der Tonkunst so grosse vollendete Muster, und Neigung wie Bedürfniss, denselben zu folgen, ist so entschieden erwacht, dass wir mit einiger Zuversicht hoffen können in die rechte Bahn zu gelangen. Wenn Herr Cusins die Musik gegenwärtig für die fortschrittlichste aller Künste erklärt, so stimmen wir dem gern bei; wenn man aber die augenscheinlich grosse Bewegung auf diesem Gebiete näher untersucht, so wird man sich überzeugen, dass sie vorwiegend zur Regeneration hindrängt, dass also die nächsten Schritte des erwähnten Fortschrittes darin bestehen werden, diejenige Kunst, welche bereits seit längerer Zeit vorhanden war, nun endlich durch eine mustergültige Praxis zu unserm dauernden Eigenthum zu machen. Das Gut der Kunst wird dadurch Nationalgut, ja es verbreitet sich in der ganzen Welt und bereichert den Schatz der Ideale, welche die Menschheit besitzt.

6.

Sp. 392 macht Herr Cusins darauf aufmerksam, dass in der Aufführung von 1759 Spieler für Horn, Oboe und Fagott mitwirkten, obwohl diese Instrumente nirgends in der Partitur besonders aufgeführt sind. Mit Oboe und Fagott oder Bassons ist es einfach, denn die Oboen hielten sich zu den Violinen, wie die Bassons zu den Bässen; das ist bei Händel selbstverständlich. Sollen die Oboen mit den Singstimmen gehen, so hat er es immer ausdrücklich gesagt, denn die Unterlassung dieser Angabe würde für die Ausschreiber der Stimmen verwirrend gewesen sein. Um die Stimmen bemühte er sich aber nicht entfernt in demselben Maasse wie z. B. Bach, also musste seine Partitur für den kundigen Schmidt wenigstens das Nöthigste enthalten. »Tutti« bedeutet bei Händel Violinen und Oboen unisoni; wo diese Angabe fehlt und auch im Verlaufe der Musik nirgends »Viol.«, d. h. Violinen ohne Oboen, steht, muss man aus der Art der musikalischen Figuren errathen, ob Violinen allein, oder Violinen und Oboen vereint spielen sollen. Die Besitzer der Händelausgabe werden mit dieser Weise des Meisters nachgerade völlig vertraut sein und sich erinnern, dass ich vor den Sätzen, wo Angaben der Instrumente fehlen, das Nöthige in Klammern bemerkt habe. Diese Erläuterungen sind natürlich, wie alle Zusätze von fremder Hand, dem Zweifel unterworfen; aber aus der Zuverlässigkeit, welche sie fast ohne Ausnahme besitzen, möge man abnehmen, wie leicht jene Instrumente aus Händel's Musik zu errathen sind.

Die Bassons werden bei ihm selten erwähnt, sind aber stets in »Bassi« oder »Tutti Bassi« eingeschlossen, ebenso wie das Clavier und in den Chören die Orgel, auch wenn alle Angaben fehlen.

Die Hörner können natürlich nicht in der jetzt bekannten Partitur versteckt sein, sondern müssen besondere, jetzt unbekannte und vielleicht nicht wieder aufzufindende Stimmen gehabt haben. Herr Cusins beruhigt uns indess hierüber, indem er sagt: »Wenn man sie auch fände, so glaube ich doch nicht, dass sie benutzt würden, denn Händel schrieb in der Weise seiner Zeit gewöhnlich zu hoch sowohl für Horn wie für Trompete«. Aber wir bezweifeln doch, dass man sich mit diesem Troste zufrieden geben wird; mancher Leser, als er jener Worte Sp. 392 ansichtig wurde, wird vielmehr ein Fragezeichen dabei gemacht haben. Bezweifeln, dass das Unbekannte Werth habe, ist unter Musikern recht gebräuchlich. Als die Auffindung der Posaunenstimmen zu Israel bekannt gemacht wurde, hiess es auch, sie möchten recht interessant sein, aber praktischen Werth würden sie schwerlich besitzen, eine Meinung, welche auch durch eine oberflächliche Ansicht der simpeln Noten bestätigt zu werden schien. Aber dann bei der Erprobung ihres praktischen Werthes, bei der Aufführung — welch ein Erstaunen! Die Meinung, Händel habe für Horn »in der Weise s e i n e r Zeit« gewöhnlich zu hoch geschrieben, würde wohl richtiger so auszudrücken sein, dass es nach der Weise u n s e r e r Zeit zu hoch zu sein scheine. Aber was hat das für Händel's Musik zu bedeuten? Er gebrauchte die Instrumente gleichsam in ihren Naturlauten. Nun sind Horn und Trompeten ihrem Natursinne nach laut, d. h. hoch, sie erhöhen Glanz und Pracht, treten in ihrem Charakter ganz offen hervor; aber ihre rechte Wirkung machen sie nur auf der Unterlage eines Händel'schen Orchesters. Stellt dieses her, dann sind auch Hörner und Trompeten im Ganzen nicht mehr zu hoch. Wer fähig und gewohnt ist, diese Musik auch hinsichtlich der Orchestrirung mit ihren eignen Maassen zu messen, dem kommen überhaupt keine Scrupel wegen der Tonhöhe der Hörner und dergleichen. Noch gestern schrieb mir einer unserer feinsten und weitherzigsten Kenner, nachdem er das neueste im Druck befindliche Werk der Händelausgabe durchgesehen hatte: »Cäsar ist eine Prachtoper! Was wettern die vier Hörner!« Also Sie finden die Hörner nicht zu hoch, verehrter Freund? —

(Fortsetzung folgt.)

Münchener Musikbrief.

VII.

(Schluss.)

Es erübrigen noch einige Worte über die letzten Theaterwochen. Da dieselben »*multa sed non multum*« boten, mag eine kurze Uebersicht des Bemerkenswertheren genügen. Hierzu gehört vor Allem die am 25. April erfolgte Wiederaufführung von Byron's »Manfred«. Schumann's tiefe und geistvolle Musik in sehr guter Wiedergabe ergriff mich wieder in hohem Maasse; ich meine, wenige Componisten hätten so wie er das Schauerlich-Geheimnissvolle zu schildern gewusst. Die Gesangssoli im ersten Act und der Ahriman-Chor sind hier-

Digitized by Google

für Musterbeispiele. Nimmt man als Gegensatz die Lieblichkeit und Innigkeit der Ansprache an Astarte, so muss sich die Ueberzeugung festsetzen, dass Schumann in der Manfred-Musik eines seiner reifsten und genialsten Werke hinterlassen hat. — Der 29. April brachte eine Aufführung der »Zauberflöte«, welche zwei junge aus der hiesigen Musikschule hervorgehende Kräfte zum ersten Male auf die Bühne stellte. Frl. Keil, eine Schülerin Dr. Härtinger's, sang die »Pamina«; Herr Hofmann, ein Zögling des Herrn Julius Hey, den »Sarastro«. In einer Beziehung befanden sich die Debutanten im geraden Gegensatz, nämlich mit der Gesangstechnik; während hierin Fräul. Keil als nahezu fertig anerkannt werden musste, ja während dieselbe in mancher Beziehung die heilsamen Fesseln der Schule wieder wird abstreifen müssen, kann man dies von Herrn Hofmann ganz gewiss nicht behaupten. Namentlich waren seine hohen Töne, wo man beim Bass vor Allem die Schule merken soll, sehr unschön und gepresst; der mit Recht verpönte Gaumenton verdrängte den richtigen, freien Ansatz. Anzuerkennen sind Herrn Hofmann's Stimmmittel, mit denen er wohl Frl. Keil überragt; der Letzteren Organ ist mehr innig als gross, aber von leichter Höhe und klingt in Folge des guten Ansatzes höchst angenehm. Eine anmuthige Erscheinung und eine unverkennbare darstellerische Begabung verbürgen der Dame nächst ihren übrigen Vorzügen eine mindestens sehr freundliche Zukunft auf der Bühne. Beide Anfänger sind — vorläufig auf ein Jahr — hier engagirt. Noch am Abende ihres Debuts erhielt Frl. Keil den Auftrag, am 4. Mai die Rolle der Leonore in »Stradella« zu singen; keine leichte Aufgabe für eine kaum hierauf vorbereitete Anfängerin. Ihre treffliche Schule liess sie auch diese Schwierigkeiten noch überwinden und sie brachte die reich colorirte Partie recht anerkennenswerth. Herr Gum, der ehemalige Artillerie-Trompeter und jetzige erste Tenor, sang den Stradella gut aber nüchtern und kalt; sollte ihm der Schritt vom Handwerk zur Kunst nicht mehr gelingen? Da wir vom Herbste an unseren Choleraflüchtling Nachbaur wieder besitzen werden, erhielt Gum hier seine Entlassung und ein vortheilhaftes Engagement in Karlsruhe. Möge ihm dort zu Theil werden, was ihm hier noch fehlt: feines künstlerisches Empfinden!

Zwischen dem 16. und 24. Mai trat Frau Mallinger aus Berlin viermal auf und zwar in »Norma«, »Lustige Weiber«, »Faust« und »Lohengrin«. Ich erinnere mich noch wohl des Abends, da Frau Mallinger vor wohl bald zehn Jahren bei Beginn ihres hiesigen Engagements zum ersten Male als »Norma« auftrat und durch die herrliche Melodie »*casta diva*« alle Hörer fast zu Thränen rührte; diesmal liess mich die Scene ganz kalt: die Stimme hat jene Zartheit und Innigkeit nicht mehr, die Erscheinung nicht mehr jenen Adel, jene Hoheit, die Kehle nicht mehr jene Geläufigkeit. Immerhin blieb besonders in den leidenschaftlichen Momenten noch genug zu bewundern übrig. Den »Sever« sang an diesem Abende Herr König aushilfsweise, aber doch zu mangelhaft, um einem solchen Gaste an die Seite gestellt zu werden; die »Adalgisa« hingegen Fräulein Gottlieb in jeder Beziehung anerkennenswerth. Herrn Kindermann's »Orovist« war eine glänzende Leistung. — Der Abend des 30. Mai brachte zwei französische Opernnovitäten, welche beide eigentlich keine Novitäten waren und das Missgeschick eines ungünstigen Erfolges, wiewohl aus verschiedenen Ursachen, theilten: Méhul's »Uthal« und Gounod's »Arzt wider Willen«, erstere 1806, letztere 1858 zum ersten Male in Paris aufgeführt. Der Stoff der einactigen Oper Méhul's ist Macpherson's Ossian entnommen; derselbe stellt weder einen neuen, noch einen interessanten dramatischen Vorgang dar. Das Gedicht, von Otto Devrient mit viel zu breitem und schwerfälligem Dialoge deutsch bearbeitet, und die Musik bewegen sich in vorzugsweise lyrischem Rahmen. Letztere, ganz eigenthümlich colorirt durch den gänzlichen Mangel der Violinen im Orchester und die vorzugsweise Verwendung von Violen, Harfen und Hörnern, hat tiefergreifende, durchaus charakteristische Momente von hoher Schönheit. Die einfache, durchsichtige Structur, der ernste aber stets milde Grundton und vor Allem die schönen Männerchöre machen dem modernen Opernunwesen gegenüber den wohlthuendsten Eindruck. Wenn das Werk trotz alledem bei der Aufführung fast todtgeschwiegen wurde, so trug hieran vor Allem Schuld die ungenügende Besetzung mit Kräften zweiten und dritten Ranges — Frl. Schefzky und die Herren Bausewein, Schlosser, König — dann aber auch das Fehlen einer dramatisch-interessanten Handlung und die bleifüssigen Verse des Dialoges. Aus letzteren müssten ein paar kurze Recitative gemacht und dann die Oper im Concertsaale aufgeführt werden. Ich glaube nicht, dass die Wirkung auf ein feinfühliges kunstverständiges Publikum ausbliebe.

Der Erfolg von Gounod's »Arzt wider Willen« scheiterte an der Abgeschmacktheit und Blödigkeit des Textes nach Molière's »Sganarelle«. Derartiges lässt sich das heutige Publikum doch nur mit kostbarster, z. B. Mozart'scher Würze — Così fan tutte — und selbst dann nicht ohne allen Vorbehalt bieten. Die Musik enthält neben einzelnen dürftigen und geistlosen Nummern manche wirklich ausgezeichnete, den Ton der französischen Spieloper trefflich einhaltende Stücke und namentlich recht anziehende Chöre. Mit Ausnahme von Frl. Meysenheim, welche den grössten Theil des Stückes, die Stumme, zu spielen hat, und Herr Mayer als »Sganarelle« waren die Darsteller auch hier nicht im Stande, den an sie zu stellenden Anforderungen zu genügen. Dieser Novitätenabend war sohin mehr interessant als befriedigend.

Inzwischen ward es bekannt, dass Fräul. Radecke gesonnen sei, gleich mancher Vorgängerin, den Lorbeer der Kunst mit der lieblicheren Myrthe zu vertauschen. Die Gastspiele des Frl. Gungl von Gotha und Weckerlin von Hannover sollten daher wohl ein Ersatz-Engagement herbeiführen. In Frl. Gungl konnte dieser Ersatz nicht gefunden werden. Obwohl die Dame in den letzten Jahren, seit sie auf der Bühne thätig ist, noch Manches in Vortrag und Spiel gelernt hat, besitzt sie doch weder die Stimmmittel, noch die Begabung, welche sie für eine grosse Bühne befähigen. Anders Fräulein Weckerlin, welche mir in vielen Momenten als »Senta« im »Fliegenden Holländer« geradezu imponirte, wenn auch in anderen mehr Feuer zu wünschen gewesen wäre. Auch das Publikum zeichnete Frl. Weckerlin sehr aus und würde gewiss die Nachricht ihres Engagements gern vernehmen. Schon ihre Gesangstechnik steht auf einer für unsere Zeit seltenen Höhe.

In den letzten Juniwochen — zu Ende der Saison — trat der Baritonist Herr Reichmann sein hiesiges Engagement an. Unser Orchester wird sich mit ihm noch in der Tonstärke verständigen müssen, da es bis jetzt Kindermann's seltenes Organ zu sehr gewöhnt war. Herr Dr. Gunz von Hannover, welcher zur selben Zeit als »Florestan«, »Fra Diavolo« u. s. w. gastirte, fand hier nicht sehr viel Beifall; man verglich ihn mit unserem heimischen Besitz, mit Herrn Vogl, und fand bei Letzterem doch ein entschiedenes Ueberragen, namentlich in stimmlicher Beziehung. Das Gastspiel fand auch wohl nur darum statt, um während Vogl's Urlaub überhaupt noch ein Opernrepertoire zu ermöglichen.

Mit Beginn der Ferien begaben sich Herr und Frau Vogl und Herr Schlosser nach Bayreuth, um sich an den Studien für das Bühnenfestspiel zu betheiligen; mehrere Hofmusiker werden zu Anfang August nachfolgen. Möge, was dort geschaffen wird, der Kunst wenigstens in indirecter Weise zum Heile gereichen!

Nachschrift. Während ich diesen Brief abzusenden im Begriffe bin, überrascht mich die schmerzliche Trauerbotschaft

Digitized by Google

von Jos. Walter's Tod und veranlasst mich, dem grossen Künstler, dem trefflichen Primarius unserer Quartettsoiréen noch einige Worte zu widmen. Geboren am 30. December 1833 zu Neuburg an der Donau als Sohn eines Regimentsmusikers kam Walter mit seinem Vater in frühester Jugend hierher, wo Letzterer bis vor wenigen Jahren als Stadtmusiker und Musiklehrer wirkte. Joseph, der schon frühzeitig hervorragende musikalische Anlagen kundgab, erhielt von seinem Vater den ersten Geigenunterricht. Später kam er in das hiesige Conservatorium für Musik als Schüler des frühverstorbenen Mittermayer, eines anerkannt gediegenen classischen Spielers, und erregte schon im 12. Jahre berechtigtes Aufsehen durch sein Solospiel, sowie die schönsten Hoffnungen auf eine hervorragende künstlerische Laufbahn. Durch die Gnade hoher Gönner wurde ihm 1850 ein mehrmonatlicher Aufenthalt bei Beriot in Brüssel zu Theil. Nach seiner Rückkehr von dort blieb er kurze Zeit in München, dann in Wien und erhielt 1853 einen Ruf als Kammermusiker nach Hannover, dem er Folge leistete. Obwohl er 1857 dort seinen Hausstand gründete, kehrte er 1859, als sich Gelegenheit hierzu bot, sofort hierher zurück, um, mehrere auswärtige Berufungen ablehnend, fortan hier als Lehrer, Solospieler und Quartettspieler zu wirken. Von 1861 bis 1865 war er Lehrer des kgl. Conservatoriums, von 1870 bis 1875 der neuerrichteten Musikschule und bildete als solcher zahlreiche junge Talente. 1866 wurde er zum königl. Concertmeister des Hoforchesters ernannt. Die Gründung seines Streichquartetts fällt in das Jahr 1862. Seine Concertreisen 1868, 1869 und 1871 nach Leipzig, Dresden, den Ostseeprovinzen und St. Petersburg, dann 1874 nach Wien brachten ihm glänzende und wohlverdiente Erfolge. Er war in der That ein grosser Künstler, welcher zu dem französischen Feuer und der glanzvollen Technik, die er sich bei Beriot geholt haben mag, deutschen Fleiss, deutsche Gemüthstiefe und deutsche Gründlichkeit hinlänglich besass, um im Streben nach echter Kunst eine seltene Stufe der Vollkommenheit zu erringen. Er erlag am 15. Juli einem mehrmonatlichen Herzleiden. Seinen Schwanengesang hat er sich am 5. Januar d. J. mit Mozart's Ddur-Divertimento gespielt. Mögen diese Klänge des Friedens und der Beseligung sein Grab umschweben!

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Halle a. S., 3. August.

Die erste Aufführung von Händel's Belsazar in unserer Stadt verdient wohl mehr als nur die kurze Anzeige, zumal sie eine recht gelungene war; wenn man auch die Fülle der Gedanken, die diese Musik anregt, zurückhalten muss, um nicht ins Breite zu gerathen. Veranstaltet von der hiesigen Singakademie unter ihrem unermüdlichen Dirigenten Herrn Voretzsch legte sie die Partitur der Händel-Werke zu Grunde, benutzte das Clavier, und nur in einigen Sätzen hatten die geborgten Stimmen Zusätze von Clarinetten, ich denke von Wüllner in München. Doch musste das Werk sich starke Kürzungen gefallen lassen, um das Maass von zwei guten Stunden nicht zu überschreiten; was jedoch die gute Folge hatte, dass trotz der sehr grossen Hitze im Saale Ausführende wie Zuhörer bis zu Ende frisch und die Wirkung ungeschwächt blieb. Diese gab sich denn auch sogleich in dem Wunsch nach Wiederholung kund, der hoffentlich schon im nächsten Winter zur Erfüllung kommen wird. Die Aufführung hatte wegen Heiserkeit der Altistin um mehr als 14 Tage verschoben werden müssen; das hatte freilich den Chor noch mehr gelichtet; doch war manche Dame, um nicht zu fehlen, aus der Sommerfrische herbeigeeilt. Und ausserdem hatte es den Vortheil, dass die nur durch den unablässigen Eifer des Dirigenten erlernte schwere Musik in der Zwischenzeit gleichsam verdaut war; den Chor sang jetzt die vielen Coloraturen mit spielender Leichtigkeit und wurde nach Ueberwindung der Schwierigkeiten von dem Geiste des Werkes so ergriffen, dass auch der dramatische Ausdruck überall gut heraustrat: der Hohn im ersten Chor, die entzückte Freude in »Singt, Himmel, singt«, der feierliche Ernst in »Zurück, o Herr«, mit den so wirkungsvollen Schattirungen, das wonnige Spiel des Euphrat-Chores, die wüste Lust in »Sesach, die Nacht ist einzig dein«, die Angst um den König, die Verzweiflung in »O Missgeschick«, der befriedigte Jubel in »Baal sank dahin«, und die reine himmlische Freudigkeit der beiden Psalm-Chöre. Auch das Orchester hatte sich in die Musik gefunden und unterstützte die Wirkung. Für die Soli war nur eine Fremde nöthig, Fräul. Krienitz, Hofopernsängerin aus Gotha, welche beide Alt-Partien, Cyrus und Daniel, von denen der erste am meisten gekürzt war, übernommen hatte. Ihre noch nicht völlig wieder erholte Stimme beeinträchtigte in etwas die Wirkung der kraftvollen Stellen; aber ihr reiner Gesang entsprach dem Adel ihrer Aufgabe und entzückte besonders in dem Gebet »Du Gott, der mir nur fern bekannt«. Die übrigen Soli konnten durch Mitglieder besetzt werden. Die zarte Stimme von Fräul. Büttner passte gut für die klagende Königin und machte den tiefsten Eindruck in der innigen Arie »O blick' auf deiner Mutter Gram«. Herr Otto verstand es durch Energie des Gesanges und durch Beherrschung des Tones wie den übermüthigen so den gebrochenen König zu zeigen. Unser Bassist sang die erste und die dritte Arie des Gobryas weich und ergreifend. So wirkte Alles zusammen, um die Gedanken des Tondichters richtig und eindrucksvoll wiederzugeben, und wir dürfen glauben, dass die Erkenntniss Händel's bei uns einen Schritt vorwärts gethan, und dass selbst denjenigen, die ihn bisher in einigen seiner Werke zu haben vermeinten, ein Licht aufgegangen, dass an diesem Manne noch gar manches Neue zu erlernen ist.

* **Hamburg.** Der Director unseres Stadttheaters (Pohl, genannt Pollini) hat sein Personal für den Jahrlauf 1875—76 beisammen und wird demnächst die Vorstellungen beginnen. Häufiger Wechsel ist in Hamburg Mode, fast alljährlich wird die Truppe erneuert. Das jetzige Opernpersonal ist folgendes. Kapellmeister: Herr Hugo Seidel von der deutschen Oper in Rotterdam; Kapellmeister: Herr J. W. Fuchs vom Stadttheater in Cöln; Musik- und Chordirector: Herr Josef Thyssen vom Stadttheater in Cöln; Concertmeister: Herr Eduard Herrmann vom Grossherzogl. Hoftheater in Schwerin; Concertmeister: Herr Julius David; Harfe: Frl. W. Werndl vom Stadttheater in Mainz. Damen: Fräul. Eleonore von Bretfeldt (jugendliche und dramatische Sängerin); Frl. Marie Fröhlich (Primadonna) von der komischen Oper in Wien; Frau Eleonore Robinson (Primadonna) vom Stadttheater in Breslau; Fräul. Eugenie Pappenheim (Primadonna); Frau Melita Otto-Alvsleben (I. Coloratursängerin) vom Königl. Hoftheater in Dresden; Frl. Henriette Linné (Coloratursängerin) vom Kaiserl. concessionirten Theater in Strassburg (Elsass); Frl. M. Borée (Altistin); Frl. Sofie König (I. Opern- und Operetten-Soubrette) vom Theater an der Wieden in Wien; Frl. Agnes Kaps (Soubretten); Frl. Anna Rasig (Soubretten) vom Grossherzogl. Hof- und Nationaltheater in Mannheim; Frau Ottilie Thyssen (Opern-Alte) vom Stadttheater in Cöln; Fräul. Martha Hartmann (Sängerin) vom Königl. Hoftheater in Stuttgart; Fräul. Anna Winter (kleine Sopranpartien). Herren: Herr Ferdinand Jaeger (erster Tenor) vom Stadttheater in Cöln; Herr Anton Erl (erster Tenor) von der komischen Oper in Wien; Herr W. Candidus (erster Tenor) vom Königl. Theater in Hannover; Herr Eduard Sigell (erster Tenor) von der italienischen Oper in Neapel; Herr Herrmann Mathias (lyr. Tenor) vom Königl. Hoftheater in Dresden; Herr Richard Kaps (Tenorbuffo); Herr Georg Abler (Tenor); Herr Adolf Robinson (erster Baryton) vom Stadttheater in Breslau; Herr Dr. Franz Krükl (erster Baryton); Herr Josef Kögel (erster Bass; Herr Rudolf Freny (Bassbuffo); Herr Georg Schmid (hoher Bass und Bassbuffo); Herr Aug. Kindermann (Bass). Herr Franz Nachbaur, kgl. bayer. Kammersänger, als Gast für die Monate April und Mai 1876.

Denkmal für Felix Mendelssohn Bartholdy.

Der im Jahre 1868 gegründete Verein zur Errichtung eines Denkmales für **Felix Mendelssohn Bartholdy** in Leipzig hat beschlossen, seine durch die Kriegsjahre und andere Umstände unterbrochene Thätigkeit wieder aufzunehmen, und bringt zunächst hierdurch zur öffentlichen Kenntniss, dass für den angegebenen Zweck bis jetzt überhaupt 6051 Mark an Beiträgen eingegangen sind, der damit gebildete Fond der Unternehmung durch verzinsliche Nutzbarmachung allmälig bis auf 8700 Mark angewachsen und gegenwärtig in Leipzig-Dresdner 4 % Eisenbahn-Prioritäts-Obligationen der Anleihe vom Jahre 1866 angelegt ist. Auch hat die Concertdirection zu Leipzig bereits unter dem 11. März 1868, in dankbarer Anerkennung der grossen Verdienste Felix Mendelssohn Bartholdy's um das Institut der Gewandhaus-Concerte und das gesammte Musikleben Leipzigs, ein Capital von 3000 Mark für das Denkmal bestimmt und sich verpflichtet, »bei Inangriffnahme des Denkmals« dieses Capital sammt den bis dahin davon aufgelaufenen Zinsen an den Verein auszuzahlen, so dass hiernach zur Zeit für die Unternehmung ungefähr 12600 Mark zur Verfügung stehen würden. Da nun aber diese Summe für die Errichtung eines würdigen, der Bedeutung des grossen Tonmeisters entsprechenden Denkmales nicht ausreicht, fordert der unterzeichnete Verein hiermit wiederholt alle Freunde, Verehrer und Schüler Felix Mendelssohn Bartholdy's auf, durch Beiträge und in

Digitized by Google

sonst angemessener Weise das Unternehmen fördern zu helfen. Insbesondere werden alle Concertgesellschaften und Gesangvereine des In- und Auslandes ersucht, zu dem angegebenen Zwecke Aufführungen veranstalten und den Ertrag derselben an den Verein einsenden zu wollen. Das specielle Verzeichniss der bisher eingegangenen Beiträge liegt bei dem derzeitigen Cassirer des Vereins, Herrn Stadtältesten *Raymund Härtel* allhier (in Firma: Breitkopf und Härtel), zur Ansicht aus und bittet man, an denselben alle neuerlichen für das Denkmal bestimmten Geldbeiträge einzuschicken.

Leipzig, im Juli 1875.

Der Verein zur Errichtung eines Mendelssohn-Denkmal's in Leipzig.

ANZEIGER.

[159] Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist soeben erschienen:

Allgemeine Musiklehre.

Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung von **Adolf Bernhard Marx.**
Neunte Auflage. 1875. gr. 8. 3 M.

Für Schule und Haus.

Sammlung ein-, zwei- und mehrstimmiger Lieder.
Herausgegeben von **J. P. R. Reinecke.**
Dritte Auflage. 8. 50 Pf.

Musikalisches Jugend-Brevier

[160] von **J. Carl Eschmann.**
Fünfte Auflage.

Ueber dieses Werk haben sich Liszt, Bülow, Rubinstein u. s. w. ausserordentlich lobend ausgesprochen und ist es in den besten Führern durch die Clavierliteratur dringend empfohlen!

Erste Abtheilung: 50 deutsche Volkslieder. Op. 40. Heft 1, 2, 3, 4 à 2 Mark.
Zweite Abtheilung: Spaziergänge durch den deutschen Volksliederwald. 4händig. Op. 41. Heft 1, 2, 3, 4 à 2 Mark 50 Pf.
Dritte Abtheilung: Instructive Gänge durch den deutschen Volksliederwald. Op. 42. Heft 1, 2, 3, 4 à 2 Mark.
Vierte Abtheilung: 24 Phantasiestücke über deutsche Volksmelodien. Op. 43. Heft 1, 2, 3, 4 à 2 Mark 50 Pf.
Fünfte Abtheilung: Instructive Gänge durch die Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven. Op. 44. Heft 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 à 2 Mark 25 Pf.

Als Vorläufer zu dieser Sammlung:
Op. 51. **Achtundzwanzig deutsche Volkslieder** in möglichst leichter Bearbeitung. Heft 1 und 2 à 1 Mark 50 Pf.
Op. 52. **Sechszehn deutsche Volkslieder** für Pianoforte zu vier Händen. Heft 1 und 2 à 3 Mark.

Verlag von **C. Luckhardt** in Cassel.

GIESSHÜBLER

[161] **bei Carlsbad,**
Reinster alkalischer Sauerbrunn,
wird bei
Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,
ferner mit
Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch, endlich als das brillanteste
Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.
Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer
Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

[162] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von C. G. P. Grädener.

Drei Quartette für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Nr. 1. in Bdur, Op. 12. Nr. 2. in Amoll, Op. 17. Nr. 3. in Esdur, Op. 29. à 5 M. 50 Pf.

Op. 18. **Herbstklänge.** Sieben Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 M. 50 Pf.

Nr. 1. »Friede den Schlummernden!« nach Th. Moore übersetzt von F. Freiligrath. Nr. 2. »Hätt' eine Höhl' ich am Strand«, nach R. Burns übersetzt von A. Kaufmann. Nr. 3. »Sie lag auf der Todtenbahr«, von A. Werther. Nr. 4. »Zwei Könige sassen auf Orkadal«, von E. Geibel. Nr. 5. »Ich muss die Lieb' aufgeben«, Volkslied. Nr. 6. »Wenn sie kommen und mich graben«, von C. F. Scherenberg. Nr. 7. »Draussen tobt der böse Winter«, von W. Müller.

Op. 32. **Vier Liebeslieder** für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 2 M. 30 Pf.

Nr. 1. Sonnenschein: »Schein uns, du liebe Sonne«, aus des Knaben Wunderhorn. Nr. 2. »Nach einem hohen Ziele streben wir«, aus Mirza Schaffy von Fr. Bodenstedt. Nr. 3. »Liebster, was kann denn uns scheiden?« aus Fr. Rückert's Liebesfrühling. Nr. 4. Die Heimführung: »Ich geh nicht allein, mein feines Lieb«, von H. Heine.

Op. 44. **Zehn Reise- und Wanderlieder** von Wilh. Müller für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1. 2 M. 80 Pf. Heft 2. 2 M. 50 Pf.

Heft 1. Nr. 1. Grosse Wanderschaft: »Wandern! Gestern dort und heute hier«. Nr. 2. Auszug: »Ich ziehe so lustig zum Thore hinaus«. Nr. 3. Auf der Landstrasse: »Was suchen doch die Menschen all«. Nr. 4. Einsamkeit: »Der Mai ist auf dem Wege«. Nr. 5. Brüderschaft: »Im Krug zum grünen Kranze«.

Heft 2. Nr. 6. Abendreihn: »Guten Abend, lieber Mondenschein!« Nr. 7. Der Apfelbaum: »Was drückst du so tief in die Stirne den Hut?« Nr. 8. Entschuldigung: »Wenn wir durch die Strassen ziehen«. Nr. 9. Am Brunnen: »Sie schreiten fremd an mir vorbei«. Nr. 10. Heimkehr: »Vor der Thüre meiner Lieben häng' ich auf den Wanderstab«.

Daraus einzeln: Nr. 6. 80 Pf.

Op. 50. **Herbstklänge.** Sieben Lieder für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Zweite Folge. 2 M. 50 Pf.

Nr. 1. Alte Träume: »Alte Träume kommen wieder«, von H. Lingg. Nr. 2. Das alte Lied: »Es war ein alter König«, von H. Heine. Nr. 3. Klage: »Ach, wozu die langen Tage?« von J. Th. Mommsen. Nr. 4. Heimkehr: »In meine Heimath kam ich wieder«, von H. Lingg. Nr. 5. Der Traum: »Ich hab' die Nacht geträumet«, Volkslied. Nr. 6. Scheidelied: »Das ist ein eitles Wähnen!« von Fr. Hebbel. Nr. 7. Lied der Velleda: »Hagel schmettert«, von H. Lingg.

[163] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Beethoveniana.

Aufsätze und Mittheilungen
von
Gustav Nottebohm.
Preis 7 Mark netto.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. August 1875. **Nr. 33.** X. Jahrgang.

Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara.

Mitgetheilt von **O. von Riesemann.**

(Fortsetzung.)

Von Harlem gingen wir zurück nach Amsterdam, von da nach Leeuwarden; hier wohnte eine verwittwete Fürstin*), welche mich sehr gnädig aufnahm, und viel Wohlgefallen an mir zu haben schien: sie liess mich alle Morgen abholen, und behielt mich den ganzen Tag. Des Morgens war ich bey der Toilette, des Mittags liess sie mich zum Nachtisch holen, gab mir Confect, Früchte u. s. w., des Nachmittags liess sie mich wieder zu sich rufen, schnitt allerley Figuren von Papier; unter andern machte sie einen Vogel, welchen ich auf den Fussboden setzte und darüber hin und her sprang, worüber sie herzlich zu lachen pflegte, besonders wenn mein Kleid ihn umwarf, worüber ich denn sehr unwillig wurde. Sie liess mir einen schönen Habit machen und alles übrige dazu.

Den Abend vor meiner Abreise liess sie mich noch zu sich rufen, als sie schon im Bette lag, sie küsste mich, legte ihre Hand auf meinen Kopf, und schien (so viel ich damals fähig war zu urtheilen) sehr bewegt; ich wurde auch ganz traurig, und dieses war wohl das erstemahl in meinem Leben.

Wir gingen von da wieder zurück nach Amsterdam, Haag, Rotterdam, und dann 1759 nach England. Mein Vater muss wohl nicht, bey allen diesen Reisen, viel Geld haben beylegen können; sonst wäre er gewiss nicht über die See mit mir in ein Land gegangen, wo er die Sprache nicht kannte.

London ist wohl der schlechteste Ort in der Welt für einen Künstler, welcher nicht verschrieben ist, welchen man nicht schon voraus erwartet und darauf gespannt ist. Wer ohne einen grossen Ruf zu haben auf seine eigene Hand dahin geht (wenn das Talent auch noch so gross ist), der muss 3 auch wohl 6 Monathe daselbst zubringen, um bekannt zu werden, das heisst, Protection zu bekommen.

Mein kleines Talent war also damals zu unbedeutend, um in einer solchen grossen Stadt aufzufallen.

Mein Vater suchte die Bekanntschaft des damaligen Capellmeister *Bach* zu machen, wie auch des berühmten Violdigambisten *Abel* und des Violinisten *Giardini*. Diese introducirten mich in verschiedene grosse Familien, endlich fanden sich noch mehr junge Virtuosen, ein Violinist Nahmens *Byron*, ein Violoncellist *Cervetto*, eine Clavierspielerin *Burney*, Tochter des bekannten Dr. Burney; ich die Violine.

Der älteste unter uns war 15 Jahr, ich die jüngste war 10 Jahr alt. Man arrangirte uns ein Concert, ein jeder von uns bekam eine Anzahl Billets, welche wir suchen sollten, in denen verschiedenen grossen Häusern der Musik-Liebhaber zu unserm Vortheil anzubringen. Meine Collegen hatten Bekannte und Protection, ich hatte niemand, auch war ich zu blöde, um jemand meine Billets aufzudringen. Diese Art von Blödigkeit (man könnte es Stoltz nennen) habe ich auch stets behalten. Als ich einen Morgen im Vorzimmer eines der vorhergenannten grossen Häuser stand, und auf Befehl wartete zur Dame zu kommen, da kam eine grosse stattliche Frau in einem schwarzen *gros de Tours* Kleide mit einer langen Schleppe und rauschte bey mir vorbey gerade in das Zimmer der Dame. Es war die *Mingatti*, zu der Zeit eine ziemlich berühmte Sängerin. Ich habe vergeblich öfters versucht, mir selbst das Gefühl auseinander zu setzen, welches ich bey dieser Erscheinung hatte; es war eine Mischung von Respect, Stolz, Neid, der Gedanke, ob ich wohl je so einher gehen würde?

Mein Vater wandte sich an Giardini*) wegen dem 4ten Theil des an der Thüre eingenommnen Geldes; dieser versprach von Tag zu Tag, bis er sich endlich ganz verleugnen liess. Was diese italienische Falschheit für Folgen hatte, werde ich fernerhin erwähnen. Ich bekam indessen den Keuchhusten, und da ich desshalb zu Hause bleiben musste, so lernte ich die Guitar (oder Zitter, wenn sie mit Drahtsaiten bezogen ist), welches damals das Mode-Instrument war und von allen Damen gespielt wurde. Ein deutscher Instrumentenmacher hatte eben eine mit einem tiefern Boden als gewöhnlich verfertigt, sie mit stärkern Saiten bezogen, wodurch sie einen schönen, vollen Ton bekam; mein Vater kaufte sie mir.

Da traf sichs, dass ein Portugiese Namens *Rodorigo* nach London kam, er spielte die spanische Guitar vortrefflich, und ich war von seinem Talent bezaubert; es schien ihn zu freuen, dass ein so junges Mädchen sein Talent bewunderte, und er erbot sich mir Unterricht zu geben, ich äusserte einige Zweiffel, weil mein Instrument nicht von der Art wäre als das seine, er erwiederte, man könnte auch aus dem meinigen Vortheile ziehen, wenn man sich nur zu benehmen wüsste. Darauf spielte er mir etwas auf meiner Guitarre vor, und ich war ausser mir für Freuden. Er gab mir einige Musikalien und lehrte mich einige Arien nach seiner Art accompagniren. Ich legte also die

*) Dieser Zeile gegenuber stehen die Worte »Dieses kann wegbleiben«.

X.

*) Giardini nachschlagen (Anmerk. der Verfasserin auf einem angesteckten Zettel).

Digitized by Google

Violine nieder (dieses habe ich sehr ofte nachher bedauert, wenn man in einer kleinen Gesellschaft Quartetten spielte) *), weil einige englische Damen es nicht kleidend für ein Mädchen fanden, und widmete mich blos dem Gesang und der Guitar. Der Violine habe ich aber gewiss mein feines Gehör zu verdanken, folglich auch die besondere reine Intonation, welches durchgängig aufgefallen ist, auch die Festigkeit in der Musik, und Accuratesse im Tact, die Verschiedenheit im Vortrag der Passagen, welche ich zu accentuiren suchte, wie es ein guter Violinist mit dem Bogen thut. Dieses bemerkte man hauptsächlich in Italien, wo man sagte, dass ich auch sogar meine Bravour-Arien mit Ausdruck sänge, und die Passagen nicht (wie gewöhnlich) als eine Dreh-Orgel herleierte, sondern sie mit Energie, Leben und Feuer vortrüge. Ich rathe einem jeden, welcher Sänger oder Sängerinnen bilden will, darauf zu sehen, dass sie die Violine oder Violoncell spielen lernen (wenn es auch nur die Scala ist), denn wie will man es sonst begreiflich machen, was ein paar Comma zu hoch oder zu niedrig ist als bey Rückung der Finger? **) Ich wurde auch bey einem alten italienischen Singmeister *Paradisi* eingeführt; er hatte eine Nichte Namens *Frederica*, diese sollte mich in Scala und Solfeggios unterrichten, weil er selbst das Podagra hatte, welches denn machte, dass er zuweilen (wenn er Schmerzen bekam und sie ihm nicht zu Dank lehrte) wie ein Besessener schrie. Ich war ungefähr 14 Tage zu ihm gegangen, und hatte ein paar Arien gelernt, da wollte er mich in die Lehre nehmen, das heisst, auf sieben Jahr binden, ein Gebrauch, welcher in England gewöhnlich ist; nehmlich: Man giebt Kinder auf sieben Jahr zum Lehrer, dieser giebt ihnen ungefähr 3 Jahr Unterricht; so bald sie fähig sind, vor dem Publicum zu erscheinen, so macht er Engagements für sie, kleidet sie allenfalls, nimmt aber das erste Jahr das ganze Honorar für sich, das zweite die Hälfte, und das 3te ein Viertheil, so dass sich solche Herren, wenn der Schüler einschlägt, so ganz commode ein schönes Stück Geld machen. Dieses wollte aber mein Vater nicht eingehen; hier endigte sich also mein italiänischer Unterricht, welcher ungefähr (alles zusammen genommen) 4 Wochen ausmachen konnte, und dabey doch nur sehr flüchtig war. Weiter habe ich keinen gehabt.

Als mein Vater sah, dass in London nichts mehr zu thun war, so bat er den Wirth (ein Deutscher), Geduld zu haben, und wir reisten nach Rochester, Canterbury und Dover. Im vorletzten Ort, lernten wir Dr. Peck (ein grosser Musik-Freund) kennen; seine Frau fasste eine Liebe für mich und da sie ein ziemlich geräumiges Haus hatten, so nahmen sie uns zu sich; wir blieben einige Monathe bey ihnen. Mein Vater, ein frommer, ehrliebender Mann, benutzte diese Zeit, mir die Religion, wie auch die Tugend und Ehre eines Mädchens einzuprägen; warnte mich ob ich gleich nur 11 Jahr zählte, vor den Schmeicheleyen der Männer, vermuthlich weil er einsah, dass er doch nicht immer um mich seyn konnte, wie eine Mutter; ich war also immer auf meiner Huth, und blieb (seinen Ermahnungen gemäss) ein frommes, tugendhaftes Mädchen, und in der Folge eine getreue Gattin, zwar (ich gestehe es) öfters nicht ohne innern Kampf, wenn die Versuchung verführerisch war. Der Dr. seinerseits gab sich Mühe, so viel zu meiner Bildung beyzutragen, als es die kurze Zeit erlaubte, und als ich ihn verliess, gab er mir einige Bücher mit. Wir reisten fast durch ganz England; indessen konnte mein Vater doch nichts beyseite legen, weil die Kosten der Reise und Wirthshäuser der Einnahme fast immer gleich waren.

Endlich gingen wir 1761 nach Irland. Dublin, eine schöne Stadt, die aber auch zu gross war, um mein kleines Talent zu bemerken. Wir machten endlich die Bekanntschaft von verschiedenen Standespersonen, unter andern eines Obristen, dessen Frau sich in mein Guitarspielen verliebte. Sie bat mich, ihr Unterricht zu geben — sie war 50 Jahr alt, ich 12, man denke sich die Schülerin und die Lehrerin. Sie hatten einen Sohn von meinem Alter. Da ich weit von ihnen wohnte, so liessen sie mich des Morgens abholen, und ich blieb dann gemeiniglich den ganzen Tag bey ihnen, und wenn ich nicht mit der Mama beschäftigt war, so pflegte ich auf einem langen Trottoir, welcher hinter dem Hause war, mit dem jungen Herrn um die Wette zu laufen (man sieht daraus, dass die Lehrerin, deren *) Ernst man bey der Lection bewunderte, doch immer noch Kind war), oder wenn sie des Nachmittags beym Camin sassen, so spielten wir am andern Ende des Zimmers Tragödie, wovon wir den Plan selbst machten. Eines Tages als die Mama ausgegangen war, so hatte er ein neues Stück entworfen, worin er bald den Vater, bald den Liebhaber vorstellen sollte: aus diesem wäre beynah ein würkliches Trauerspiel geworden, denn als er den erzürnten Vater machte, den ich fussfällig um Gnade und Erhörung bat, so gab er mir im Zorn einen etwas unsanften Stoss, so dass ich rücklings mit dem Kopf gegen eine Commode fiel, er schrie nach der Kammerfrau, diese richtete mich auf, gab mir etwas ein, wusch mich mit Brantwein, Essig u. s. w. so, dass ich so ziemlich wieder zu mir selbst kam ehe die Mama erschien. Nach diesem Vorfall wurde unser Theater geschlossen, und er fing an kleine Figuren von Wachs zu machen, solche als kleine Amors, Herzen mit Pfeilen u. s. w., welche er bemahlte und immer etwas darunter schrieb. Diese schenkte er mir, machte auch Verse auf mich, kurz, was Artigkeit, Gewandtheit und Aufmerksamkeit anbetraf, so war er der vollkommenste kleine Courmacher, den ich je gekannt habe, und man hat recht, wenn man sagt, dass die Irländer viel ähnliches mit der französischen Nation haben, in Ansehung der früheren Bildung.

Von Dublin gingen wir nach Cork, hier blieben wir den Winter, in der Hoffnung, dass sich das Glück ändern würde, allein, die Einnahme war immer weniger als die Ausgabe, welches unser Wirth merkte, und sich vermuthlich fürchtete, dass mein Vater heimlich davon ziehen könnte, er liess ihn also arretiren. Ein paar freundliche Schwestern nahmen mich zu sich ins Haus, bis man Mittel fand, meinem Vater die Freiheit zu verschaffen. Auf welche Art dieses geschah, erinnere ich mich nicht, genug — wir gingen 1763 nach England zurück, wo ich den folgenden Winter bey einem grossen Concert in York engagirt wurde. Mein Vater nahm diese Gelegenheit, mir einen Claviermeister zu halten, wo ich auch anfing Generalbass zu lernen; auch gab es daselbst verschiedene Dilettanten von singen und spielen, wo ich denn von einem jeden etwas lernte. Nachher reiseten wir noch fast durch ganz England und gaben in einer jeden Stadt Concert, der Organist (welches der Hauptlehrer ist) nahm sich meiner an, und weil ich gut Noten lesen konnte, so gab er mir Arien und ging dieselben mit mir durch; freylich mochte wohl die Methode nicht die beste, und der Geschmack nicht der feinste seyn; allein, eine brillante Stimme, reine Intonation, geläufige Kehle ersetzten den Mangel der Kunst und Geschmacks. Ich pflegte ein paar Arien mit dem Orchester zu singen, wie auch mit Begleitung der Guitar, welches, hauptsächlich bey den Damen, viel Beyfall fand. 1764 erhielt mein Vater einen Brief, welcher ihm den Todt meiner Mutter ankündigte; er sah sich also genöthigt zurück zu reisen, weil das Haus, worin wir in Cassel wohnten, meiner Mutter und ihrem Bruder zugehörte, es war also etwas auseinander zu setzen. Wir gingen nach London zurück,

*) Die in Klammern eingeschlossenen Worte sind Randbemerkung.

**) Von »ich rathe« u. s. w. an Randbemerkung.

*) Im Original »dessen«.

Digitized by Google

wo ich zu einem deutschen Prediger ging und confirmirt wurde. Als wir aber abreisen wollten, so liess der deutsche Wirth meinen Vater (welcher ihm noch schuldig war) arretiren. Dieses waren die Folgen der italienischen Falschheit des berühmten Violinspieler Giardini; denn wenn man in einem fremden Land im Anfang zurück kommt, so hält es schwer, wieder vorwärts zu kommen.

Drey Monath hatte mein armer Vater schon gesessen ohne Aussicht los zu kommen, mich hatte eine deutsche Familie zu sich genommen, ich ging aber alle Morgen zu ihm und blieb bis am Abend. Er sprach öfters von einem Kästchen, welches er in Harlem dem Herrn de Brün in Verwahrung gegeben hätte, worinnen einige Sachen von Werth wären, und ein kleiner Beutel mit Ducaten (man sieht hieraus, dass der gute Vater kein Wucherer war, sonst hätte er nicht das Geld so liegen lassen), wenn auch dieses nicht hinreichend seyn sollte, sagte er, so würde doch der Gläubiger dadurch etwas geduldiger werden; allein, wie sollte das Kästchen nach England kommen, ohne Gefahr es zu verlieren? freilich hätte man können an den Besitzer desselben schreiben, und ihn bevollmächtigen, das Geld heraus zu nehmen und es zu übermachen; allein, dieses muss ihm wohl schwierig oder weitläuftig geschienen haben, kurz, es geschah nicht; er war indessen sehr traurig und schien grosse Sorgen zu haben. Ich zählte 15 Jahr, durch das viele reisen und unter fremden zu leben schien ich aber in meinem Betragen und Benehmen wenigstens 3 oder 4 Jahr älter zu seyn. Da ich keine Mutter um mich hatte, so war ich auch gewohnt, für mich selbst zu sorgen; ich entschloss mich also meinen Vater zu bitten, mich nach Holland zu diesem Herrn de Brün reisen zu lassen; er erschrak über den Gedanken, dass ein so junges Mädchen allein über die See gehen sollte, ich versicherte ihn aber, dass seine guten Lehren und mein Vertrauen auf Gott mich glücklich hinbringen würden; er gab endlich nach, den Abschied kann man sich vorstellen. Es waren wenig Passagiere, nur eine weibliche, an dieselbe hielt ich mich. Wir kamen glücklich in Amsterdam an, und ich eilte nach Harlem, wo man sich freute mich wieder zu sehen, und sogleich Anstalt machte meinen Vater zu erlösen. Die Freude des Wiedersehens lässt sich nicht beschreiben.

Wir blieben einige Zeit bey diesen ehrwürdigen Freunden, welche obgleich sie mich gerne behalten hätten, voraus sahen, dass ich eine brillante Carriere machen würde, deren Lauf zu hemmen ihre Liebe zur Kunst nicht zulassen konnte. Nach einer Tour in Holland blieben wir den Winter im Haag, wo ich wieder einen Clavierlehrer bekam.

Von Holland den Rhein hinauf nach Frankfurt, Cassel. Man suchte den damaligen Landgraf Friedrich den zweyten*) dahin zu bringen, mich zu hören. Ich gab ein Concert in der Stadt, er schickte seinen ersten Sänger *Morelli,* mich zu hören; er kam zurück, und ein »*Ella canta come una tedesca*« war hinlänglich, meiner bey Hofe weiter nicht zu gedenken. **)

Da wir den Winter in Cassel blieben, so besuchte ich fleissig die Oper, um diesen Sänger, welcher eine schöne Stimme hatte, zu hören. Da war auch noch ein zweyter Sänger, Nahmens *Ciampi,* dessen Art zu singen mir besser gefiel; zwei Sängerinnen, auf welche ich nicht viel achtete; in Italien würde man bey der zweyten gesagt haben, anstatt »*canta bene*«, »*canta bella*«, weil sie wenig leistete, aber hübsch war.

*) Orig. »der zweyte«.

**) Zu dem Ausspruche des Italieners bemerkt die Verfasserin noch am Rande: Da mag er aber wohl recht gehabt haben, denn wo hatte ich bis dahin Gelegenheit, eine italiänische Methode, (welche die einzige wahre ist, welcher alle Nationen, alle Sänger und alle Instrumentalisten nachzuahmen trachten) wo hatte ich Gelegenheit, solche zu bekommen?

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen zu dem Aufsatze von G. W. Cusins über Händel's Messias.

(Fortsetzung.)

7.

Mozart hat, wie Herr Cusins Sp. 406 erwähnt, in seiner Bearbeitung des Messias vieles in Händel's Chören dem Soloquartett überwiesen. Die eigentliche Veranlassung zu einer solchen, das Werk natürlich entstellenden Aenderung haben wir aber wohl weniger in der Schwierigkeit zu suchen, welche die Händel'sche Figuration an manchen Stellen dem Chorsänger bereitet, sondern vielmehr in der Mozart und seiner Zeit geläufigen Praxis. Wie er eine Instrumentation zu Händel's Werken schrieb, welche seinen eigenen Opern und Messen entsprach, so suchte er auch den Musikstücken des grossen Vorgängers denjenigen Zuschnitt zu geben, den er in seiner eigenen Werkstatt anwandte und der für die Praxis seiner Zeit auch natürlich war; der Gedanke, die gesanglichen Schwierigkeiten der Händel'schen Chöre dadurch zu beseitigen, lief mehr nebenher. Bei solchen Schlimm- und Nothbesserungen schleicht sich gewöhnlich auch die eigenliebige Ansicht ein, hiermit des alten Meisters eigentliche Meinung getroffen zu haben, und regelmässig pflegen die Bearbeiter zu sagen: »So würde Händel oder Bach oder wer sonst es gemacht haben, wenn er heute lebte«. Er lebt aber heute nicht, und auf solche Weise würde es ihm auch nicht möglich gewesen sein zu leben, ihm nicht und noch weniger seinen Werken.

Was Mozart betrifft, so sollte hier nur betont werden, dass er bei der Bearbeitung des Messias naiv verfuhr, nämlich ohne vieles Grübeln und Studiren dem Zuge seiner Zeit folgte.

8.

Sicherlich waren (wie Sp. 406 vermuthet wird) die Chorsänger der Händel'schen Zeit den unsrigen überlegen; geht man noch weiter zurück, auf Palestrina, so zeigt sich der Abstand erst recht. Alle Kunst des Gesanges war damals im Chor beschlossen, die Solisten bildeten einen integrirenden Theil desselben. Zu Händel's Zeit war von diesem ursprünglichen Verhältnisse noch so viel vorhanden, dass er seinen Chören ihre kunstvolle Gestalt geben konnte, ohne jemals ernstlich mit einer unzulänglichen Praxis in Conflict zu gerathen.

Der Alt wurde in der Aufführung von 1759 noch ganz von Männern gesungen, der Discant von Knaben; so war es bei Händel's Lebzeiten überall. Die weiblichen Solisten sangen unter Umständen den Sopran mit, aber Frauen als Chorsängerinnen kannte jene Zeit nicht. Erst Thomas Arne, ein jüngerer Zeitgenosse von Händel, benutzte in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Frauen im Chor seiner Oratorienaufführungen. Diese Thatsache erklärt sich sehr einfach, wenn man bedenkt, dass ungeschulte, d. h. dilettantische Chormassen im modernen Sinne damals nicht bekannt waren. Man kann sagen, dass diese zum guten Theile erst durch die Verbreitung der Oratorien sich gebildet haben. Die Oratorien selbst haben also nach und nach eine andere Praxis veranlasst, als diejenige war, für welche sie geschrieben sind. Dies ist eine jener bemerkenswerthen Wandlungen, welche im Gebiete der Kunst so häufig sind. Es kann uns nicht einfallen, dieselben als unberechtigt abzuweisen, denn sie sind mit Nothwendigkeit so geworden, tragen daher ihre innere Berechtigung in sich. Unser Oratorienchor, wie er jetzt besteht, lässt sich nur schulen und bilden, nicht ändern. Es würde verkehrt, ja unmöglich sein, ihn zu Gunsten einer früheren Chor-Zusammensetzung einfach aufzulösen; bei den grossen Wandlungen, die er noch durchzumachen hat, wenn er ein genügendes Organ der oratorisch-musikalischen Kunst sein soll, wird er doch seine heutige Grundform im wesentlichen behalten. Vor denjenigen Modifi-

Digitized by Google

cationen der künstlerischen Praxis, welche hieraus hervorgehen, ist kein Werk der Kunst zu bewahren, und die so entstandenen Wandlungen sind es auch allein, welche auf diesem Gebiete als berechtigt anerkannt werden müssen. Stabilität mit Benutzung der gegebenen Mittel zu vereinigen, ist die Aufgabe der wahren musikalischen Praxis.

Bei Händel's Opern konnte sich ein Chor in unserem Sinne nicht heran bilden, denn der Chor in einer Händel'schen oder sonstigen Oper jener Zeit »bildete fast ohne Ausnahme ein blosses Ensemble der Hauptcharaktere«. Bei Händel bemerkt man dies schon äusserlich daran, dass er (wie mehrfach aus unserer Händelausgabe ersehen werden kann) häufig die Namen seiner Solisten vor die verschiedenen Stimmen des Schlusschorés setzt. Die Angaben sind meistens in der unvollkommnen Fassung der Handschriften im Druck wiedergegeben, weil es zwecklos war, sie durch Zusätze zu vervollständigen; Schmidt schrieb sie für das Handexemplar treuherzig nach und in demselben Sinne sind sie von uns gedruckt.

9.

Das eigentliche Handexemplar vom Messias befindet sich im Besitze von Sir Frederick Gore Ouseley. Herr Cusins ist der Erste gewesen, welcher etwas darüber mitgetheilt hat, und in unserer Ausgabe des Messias wird es demnächst zur Verwendung kommen. Die Handexemplare der übrigen Bände sind, mit wenigen Ausnahmen, sämmtlich in Hamburg. In dieser Sammlung findet sich auch vom Messias ein Aufführungsexemplar in drei Bänden vor, aber nicht das eigentliche. In welchem Verhältnisse diese Copie zu der von Ouseley steht, soll an einem anderen Orte dargelegt werden.

10.

Unter den praktischen Bemerkungen, welche Herr Cusins in seinem Aufsatze macht, verdienen diejenigen über Punkte und Doppelpunkte besondere Beachtung. Seine Ansichten und Vorschläge werden bei den Dirigenten wohl meistens Zustimmung finden. Hier sollen nur einige Mittheilungen beigefügt werden, die sich theils auf das in der Händelausgabe beobachtete Verfahren, theils auf die Eigenthümlichkeiten der älteren Notation beziehen.

Bei musikalischen Ausgaben, die zuverlässig sein und das Original treu wiedergeben wollen, ist für Aenderungen nur ein geringer Spielraum gelassen. Die Veranlassung dazu liegt oft nahe genug. So kommt es sehr häufig, ja fast regelmässig vor, dass Händel Figuren wie diese zu Anfang mit Bogen bezeichnet, aber selten in allen Stimmen gleichmässig, sodann die Fortsetzung unbezeichnet lässt, später beim erneuerten Eintritt jener Figuren hie und da abermals den Vortrag markirt, aber fast launisch unvollständig. Soll man hier sämmtliche Bogen ausfüllen? Solches gehört in die Stimmen, nicht in die Partitur, in welche nicht nur nichts Willkürliches, sondern auch nichts Fremdes eingetragen werden darf, was nicht sofort als der Zusatz eines Dritten kenntlich ist. Wir nehmen daher die Bogen auf, welche vorhanden sind und überlassen dem Dirigenten, sich die Stimmen nach Händel'schen Andeutungen oder eignem Gutdünken genügend vollständig zu bezeichnen. Partituren sollen nicht nur die richtigen Noten, sondern auch in der gesammten Fassung die Schreibart des Meisters bewahren.

Es giebt aber keinen Grundsatz, sei er auch noch so einfach und richtig, mit welchem man bei seiner Anwendung auf ein weitschichtiges Werk nicht mitunter ins Gedränge kommt. Manche Bogen z. B. sind undeutlich, daher ist oft nicht in jeder einzelnen Figur zu sehen, ob in Fällen wie:

der Bogen für die beiden ersten oder die beiden letzten, oder ob er für alle drei Noten gelten soll. Derartige Bindungen sind in den Vorlagen mitunter so unbestimmt gehalten, dass sie sich nicht mit absoluter Sicherheit errathen lassen. In zweifelhaften Fällen hat man theils an der Figur selber, theils aber auch an der Thatsache einen Anhalt, dass bei der früheren Praxis, ganz entgegen gesetzt der unsrigen, vorwiegend die kleinen Gruppen von zwei Noten, sehr selten aber grosse Complexe bezeichnet wurden. Man kann übrigens bemerken, dass solche Bogen in allen Fällen, wo sie an Unbestimmtheit leiden, zugleich unerheblich sind. Ist mitunter der Figur eine grössere Bedeutung dadurch verliehen, wie z. B. , so wird wenigstens Händel's Autograph an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen.

Mitunter sind dieselben Figuren in verschiedenen Stimmen verschieden geschrieben. In der mir jetzt zur Revision vorliegenden Oper Julius Cäsar (Bd. 68 der Händelausgabe) haben die Hörner im Anfangschor die Figur mit Violinen und Hörner zuerst viermal ganz gleich, dann aber im Nachspiel zweimal abweichend . Letzteres musste natürlich corrigirt werden. Gesetzt aber, die Hörner hätten von Anfang an überall gleichmässig ein neben dem der andern Instrumente aufgewiesen, so würde unsere Ausgabe diese Abweichung beibehalten haben. Die verschiedene Schreibart wäre damit constatirt und der Praxis könnte kein Schade daraus erwachsen, denn bei Aufführungen wird selbstverständlich eine Ausgleichung hergestellt werden, sei es nun nach der einen oder anderen Weise.

Mitunter kommt es vor, dass Händel eine Figur zu Anfang des Satzes , später aber schreibt, nicht an einer einzelnen Stelle, die sich sofort als Versehen charakterisirte, sondern fortlaufend und so verwickelt, dass ein vorsichtiger Herausgeber nicht wagen darf, das Ganze in umzuschreiben. Es kann an mehreren Stellen eine blosse Nachlässigkeit sein; an anderen ist es aber augenscheinlich genug, dass die Abweichung von Händel bemerkt und absichtlich so belassen ist. Im Ganzen sind diese Verschiedenheiten denjenigen zu vergleichen, welche in Händel's Vor- und Nachspielen erscheinen. Hier in den Ritornellen kommen bei gleicher Musik oft kleine Abweichungen vor, in der Wendung der Motive, der Führung des Basses oder der Mittelstimmen, Abweichungen, deren Nöthigung schwer einleuchtet, die zu ändern aber doch eine unberechtigte Willkür wäre. Ob ursprünglich Versehen oder Absicht, muss dergleichen auf alle Fälle als eine Eigenthümlichkeit des Componisten gewahrt bleiben, als eine Aeusserung der bei ihm neben seiner Stetigkeit so überaus charakteristischen Ungeduld.
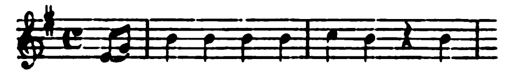
(Fortsetzung folgt.)

Tre giorni son.

B. G. Auf einer Reise vor etwa fünfzehn Jahren war mir in einem befreundeten Hause ein altes englisches Notenblatt zu Gesicht gekommen, auf welchem ein italienisches Lied mit Clavierbegleitung gedruckt stand, überschrieben: *Canzonetta, composed by Pergolesi.* Nach der Beschaffenheit des Papiers


Digitized by Google

und den Formen des Notenstichs liess sich vermuthen, der Druck könne etwa aus dem sechsten Jahrzehnt des vorigen Säculums stammen. Auch war ersichtlich, dass die Canzonetta nicht einer Sammlung entnommen, sondern als fliegendes Blatt erschienen war. Als ich damals das reizende Liedchen in einer Abschrift mit nach Hause brachte, war dasselbe keinem meiner musikalischen Freunde bekannt. Heute kennt Jeder, der Concerte oder Kammermusik-Soiréen besucht, wenigstens die Melodie; wenn ich deren Anfang hierhersetze,
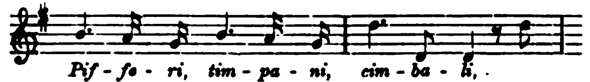


wird man sich sogleich erinnern, sie von einem Cellisten unter Begleitung des Piano gehört zu haben. Aber die Vielen, welche der schmelzenden Cantilene des Violoncello vielleicht mit Rührung lauschten, sind getäuscht worden; man hat ihnen statt des echten Pergolese eine in's Dunkle gemalte Verarbeitung seines heitern Liedes vorgetragen. Darüber Aufklärung zu geben, ist der Zweck dieser Zeilen.

Ob das Lied, welches seit mehreren Jahren aller Orten als Lieblingsstück des Violoncellisten paradirt, in seiner ursprünglichen Gestalt irgendwo neu gedruckt worden ist, weiss ich nicht, kenne überhaupt nicht die Quelle, deren man sich bei seiner Bearbeitung für Violoncell bedient hat. Diese Bearbeitung bildet eine Nummer der bei Breitkopf und Härtel herausgekommenen Sammlung: »Lyrische Stücke für Violoncell und Pianoforte; zum Gebrauch für Concert und Salon«. In der Titelübersicht der Sammlung ist das Stück als »Romanze« bezeichnet; über dem Stück selbst steht »*Air de Pergolese*«. Der ungenannte Bearbeiter bekennt sich zu der jetzt doch schon etwas in Abgang gekommenen Ansicht, das Violoncell sei vorzugsweise das Instrument der Sentimentalität, des traurigen, sehnsüchtigen oder lüsternen Schmachtens. Er hat das Stück aus E-moll nach F-moll transponirt und für das begleitende Clavier als Einleitung drei Takte hinzu componirt, in deren erstem gleich eine dem alten Pergolese recht hübsch zu Gesicht stehende Fortschreitung einer Mittelstimme durch die übermässige Secunde sich präsentirt. Dann folgt das Lied, ausgestattet mit allen zu einem »gefühlvollen« Vortrag gehörigen Druckern, stetem Wechsel zwischen *p*, *pp* und *f* (letzteres einmal unmittelbar auf *pp* folgend), sehr häufigem *crescendo* und *decrescendo*, mehreren Mordenten und anderweitigen Verzierungen; am Schlusse darf natürlich ein langer Triller auf der Dominante, mit decrescendirender Fermate, nicht fehlen, und zu zartem Tremoliren ist dem Spieler an mehreren Stellen lockende Gelegenheit geboten. Die Melodieführung selbst ist einigemal geändert. Dass daneben die Clavierbegleitung einen gründlichen Umbau erfahren hat, vollere Accorde und Pedalwirkungen in sich aufnehmen musste, versteht sich von selbst. Merkwürdigerweise, und nicht völlig im Einklang mit der übrigen Maskirung des Liedes, hat der Bearbeiter als Tempo *Andante moderato* angegeben und die Metronomisirung ♩ = 88 beigefügt. Ich habe die Bearbeitung von verschiedenen Cellisten ausführen hören, aber keiner hat das angerathene Tempo befolgt; sie spielten alle beträchtlich langsamer, etwa ♩ = 72 bis zu ♩ = 66, ohne Zweifel geleitet von dem ganz richtigen Gefühl, dass für eine Melodie, welche durch die reichlichen Vortragsbezeichnungen zu einer höchst empfindsamen Weltschmerzdeclamation gestempelt ist, das Tempo ♩ = 88 schon zu bewegt sei. Die Achtelbegleitung im Clavier freilich nimmt sich bei dem langsameren, den Violoncellseufzern angemesseneren Tempo etwas lahm aus. Dies und die Versetzung nach F-moll lässt in dem Bearbeiter und Metronomiseur eher einen Pianisten als einen Cellisten vermuthen. Zur Transposition hätte ein Cellist keine Veranlassung gehabt, würde sogar die Melodie in ihrem ursprünglichen E-moll passender für sein Instrument gefunden haben; der Clavierspieler dagegen will nach dem jetzt allgemeinen Brauch viel mit Obertasten operiren.

Sehen wir uns nun nach dem echten Liede um. Sein auf den ersten Anblick etwas räthselhafter Text besteht aus einer einzigen Strophe, und diese lautet:

Tre giorni son che Nina
In letto se ne stà.
Pifferi, timpani, cimbali,
Svegliate la mia Nina,
Acciò non dorma più!

Ein sehr kunstloses Gedicht, ohne Reim, selbst ohne Consequenz in der metrischen Gliederung. Für den Sinn desselben giebt es nur eine Erklärung. Ein Liebhaber hat drei Abende nach einander versucht, seine Schöne durch ein huldigendes Ständchen an's Fenster zu locken; vergebens. Da erscheint er zum viertenmal, sie neckisch zu strafen; er zeiht sie eines dreitägigen ununterbrochenen Schlafes, so fest, dass nur etwa Pauken, Cymbeln und Pfeifen sie zu wecken vermögen. Wir haben also ein harmloses, lustiges Spottliedchen vor uns, wie solche unter den unzähligen, mit den mannigfaltigsten Wendungen und Pointen auftretenden Canzonetten der älteren Italiener nicht selten sind. Und daraus hat man ein larmoyantes Salonstück gemacht! Ein Tempo ist auf dem alten Blatte gar nicht angegeben; dieses Fehlen ist man ja an Musikstücken einer früheren Zeit gewohnt. Man fühlt aber deutlich genug heraus, dass das vom Bearbeiter vorgeschriebene, von den Cellisten mit Fug verlangsamte Tempo noch viel zu lamentabel wäre für das von der Maske befreite Lied; dieses ist etwa mit ♩ = 112 zu singen. Am Moll hat man sich nicht zu stossen, da gar manche schalkhafte Canzonetta in einer Molltonart geschrieben ist; gerade E-moll kommt am öftersten vor, dann auch D-moll. Uebrigens wendet sich unser Lied bei Beginn seines zweiten Abschnitts mit hellstem Klange nach G-dur und bleibt darin sechs Takte lang. Schon dieser heitere Dur-Eintritt:



hätte den Bearbeiter aufmerksam machen können; das lautet in dem schleppenden Tempo und im Vergleich mit dem vorausgegangenen Wehmuthsjammer ganz unverständlich.

Auf den unbekannten Bearbeiter soll jedoch keineswegs der Verdacht einer wissentlichen Fälschung gewälzt werden; er hat sicherlich in gutem Glauben gehandelt und sein Raisonnement lässt sich errathen. Pergolese hat das *Stabat mater* geschrieben; also ist er ein Kirchencomponist und konnte als solcher nur ernsthafte, herzbewegende Sachen schreiben. Das Stück steht in E-moll; Moll ist traurig, also muss das Stück schwermüthig sein. Vielleicht ist auch vom Text Notiz genommen worden. Wenn Nina drei Tage lang im Bette liegt, so ist sie krank, wahrscheinlich liebeskrank. Oder ist sie gar schon gestorben am gebrochenen Herzen? Kann *letto* nicht vielleicht die Bahre bedeuten? Dann wäre der vom bösen Vater abgewiesene Liebhaber in voller Verzweiflung, die ihn so verwirrt, dass er Lärminstrumente herbeiruft, die Todte zu erwecken.

Von neueren Ausgaben für Gesang und Clavier sind mir nur zwei bekannt geworden, eine deutsche und eine englische; es mögen deren noch mehrere existiren. Von jenen beiden giebt keine das Lied genau in der Originalgestalt. Die deutsche (bei Bote und Bock, als Bestandtheil der Sammlung *Polyhymnia*) hat es ohne erkennbare Motive nach G-moll versetzt und dadurch in eine für die meisten Sänger oder Sängerinnen unbequem hohe Lage gebracht; auch ist Melodie und Text an einigen Stellen etwas geändert, die Clavierbegleitung

Digitized by Google
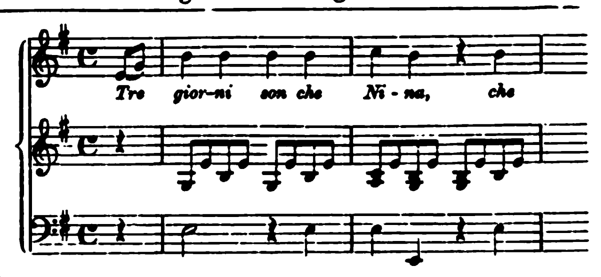
indess ziemlich getreu wiedergegeben, als Tempo einfach *Andante* angesetzt. Unter dem italienischen Text steht eine getreue Verdeutschung. (»Drei Tage sind's, dass Nina im Bette liegt und schläft. Weckt sie mit Trommel und Pfeifenklang, damit sie nicht mehr schläft.«) Warum der Herausgeber das Lied »*Sicilienne*« überschrieben hat, ist nicht abzusehen; unter *Siciliana* versteht man bekanntlich ein Stück in bestimmter Taktart, welche niemals der 4/4-Takt ist. Die englische Ausgabe (»*Canzonetta*«, London bei R. Mills) kommt gleichfalls dem Original ziemlich nahe. Sie giebt noch eine zweite, von einem Signor Maggioni hinzugedichtete Strophe:

Allor ch'io non la vedo,
Le spine sento in cor;
Gemo, sospiro e palpito,
A mille dubbi io credo
Qual chi tradito fù.

Diese zweite Strophe ist schon alt, denn sie steht bereits auf dem fliegenden Blatte, doch ausdrücklich als nachträglicher Zusatz bezeichnet; sie ist offenbar von dem damaligen Verleger veranlasst, dem das Liedchen gar zu kurz scheinen mochte. Wie man sieht, ist sie nicht viel mehr als ein Aggregat geläufiger Worte und Redensarten, denen man dutzendmal in Liebesliedern und Opernarien begegnet. Den eigentlichen Sinn der ursprünglichen Strophe hat der Dichter nicht verstanden, da er in ernstliche Wehklage verfällt, gleichsam das Violoncell vorahnend. Auch den musikalischen Ausdruck verstand er nicht, sonst hätte er auf die vorhin citirten Noten, welche zu den *timpani* und *cimbali* so trefflich passen, unmöglich die wimmernden Worte »*gemo, sospiro e palpito*« bringen können. — Gesungen scheint das Lied selten zu werden; ich habe es nur ein einzigesmal im Concert singen hören und auch wieder zu langsam, wovon wahrscheinlich die Erinnerung an Violoncellvorträge die Schuld trug.

Es liegt kein Grund vor, zu bezweifeln, dass das Lied wirklich von Pergolese sei. Der darin anklingende Ton stimmt gut zu des Componisten komischem Intermezzo »*Serva padrone*«, welches vor einiger Zeit in Paris wieder aufgeführt und neu herausgegeben worden ist. Das zu Pergolese's Zeit beliebte Einstreuen einzelner Triolen unter Achtelfiguren kommt, wie in der Canzonetta, auch im *Stabat mater* ein paarmal vor. Besonders aber ist zu beachten, dass man zu jener Zeit, in welche das fliegende Blatt nach dem Aussehen des Notenstichs zu setzen ist, noch nicht darauf verfallen war, im unterschobenen Namen eines berühmten Tonsetzers zu componiren, wie es später mit der angeblichen Stradella-Arie (*Preghiera*, »Kirchen-Arie«) geschah, welche in den verschiedenartigsten Bearbeitungen umläuft und viel gesungen wird, deren Unechtheit aber von A. W. Ambros (»Bunte Blätter«, erste Folge) überzeugend nachgewiesen ist. Jedenfalls ist Pergolese's Lied interessant und wichtig, weil man von dessen weltlichen Compositionen ausser der »*Serva padrone*« so wenig kennt; man weiss nur, dass er ausser Kammermusik drei ernste Opern, drei Buffo-Opern und sechs komische Intermezzi geschrieben hat, muss sich aber mit den Titeln der in Bibliotheken vergrabenen Werke begnügen. (Pergolese, geb. 1710, starb 1736, bald nach Vollendung des *Stabat mater*.)

Die Canzonetta *Tre giorni* nach dem alten fliegenden Blatte — also in der Form, welche man wohl für die unverfälschte halten darf — hier folgen zu lassen, würde zu viel Raum beanspruchen. Als Ersatz kann die Ausgabe von Bote und Bock dienen, wenn nachfolgende Abänderungen beachtet werden. Erstlich ist, wie bereits bekannt, das Ganze nach E-moll zurückzuversetzen. Im ersten und zweiten Takt ist die willkürliche Neuerung zu beseitigen, dass je die letzte Note, sammt Accord, vorausgreifend schon die Töne des Eröffnungsviertels vom nächsten Takt bringen; es muss vielmehr heissen:



Im Uebrigen ist die Musik richtig. (Am Schluss des ersten Abschnitts steht ursprünglich ein Repetitionszeichen, nicht »*D. C.*«). Dass man bei der vermeintlichen Verbesserung in Berlin für den zweiten Abschnitt die Worte »*svegliate mia Ninetta*« zierlicher fand als die ursprünglichen »*svegliate la mia Nina*«, hat nicht viel zu bedeuten; es folgen daraus nur zwei unschöne Dehnungen einer kurzen Sylbe. Unglücklicher war die Verwerfung der *cimbali* und ihr Ersatz durch *cembali*; denn obwohl beide Wortformen in frühester Zeit gleichbedeutend gewesen sind, haben doch gerade die Musiker schon bald den *cimbalo* (Cymbel) vom *cembalo* (Clavier) unterschieden, und es macht einen possirlichen Eindruck, zur Erweckung der Schläferin ihr etwa einen Concertflügel vor's Haus gefahren zu denken. Hängt die Milderung der *cimbali* in *cembali* vielleicht zusammen mit dem schmeichelnden Umtaufen der Nina in ein »Ninettchen«?

Neuer Pariser Musikbericht.

(Nach de Lagenevais.)

Aufführung des Lohengrin in London. Christine Nilsson als Elsa und Margarethe. Herr Capoul als Faust. Betrachtungen über Georg Bizet, seine aufgeführten und seine hinterlassenen Werke.

Wir möchten heute ein Wort über die Oper Lohengrin sagen, die wir kürzlich bewunderungswürdig aufgeführt in London gehört haben; man fürchte aber nicht, dass wir uns über den Wagnerismus verbreiten: es ist dies ein alter ausserhalb unserer Aufgabe liegender Process, auf den wir hier nicht zurückkommen wollen. In Deutschland wie überall hat die öffentliche Meinung eine Mittelstrasse gefunden:

»Nicht mehr das Uebermaass von Ehre,
nicht mehr die unverdiente Schmach!«

Der lärmende Propagandist hat aufgehört, ein Schreckbild zu sein, der Zukunfts-Musiker braucht fernerhin nur mit der Gegenwart zu rechnen, die ihn nach seinem Verdienste, ohne Fanatismus, sowie ohne feindselige Voreingenommenheit behandelt. Die von Mephistopheles zum Schüler gesprochenen Worte:

»Eure Höflichkeit erfreut mich sehr;
Ihr seht einen Mann wie andre mehr«

kann jetzt Herr Richard Wagner auf sich anwenden; niemand befasst sich mehr mit seiner Agitation, mit seinen Widersprüchen. Ehedem Demokrat wollte er, dass die Kunst vom Volke ausgehe; heute, da er seinen König, seinen Lohengrin gefunden, verlangt er die Umgestaltung von oben. Was liegt daran? seine Opern werden von anständigen Leuten mit der nämlichen Rücksicht behandelt, wie die seiner Kunstgenossen: die guten behaupten ihren Platz auf dem Repertoire der grossen Bühnen Europas; man giebt sie abwechselnd mit Euryanthe und den Hugenotten, während die schlechten jedem Scandale fern schlummern. Seine Principien, die niemals etwas anderes waren, als eine apokalyptische Paraphrase der von

Digitized by Google

Gluck in seiner Vorrede zur Armida*) zusammengedrängten Ideen, jene famosen revolutionären Principien bedrohen uns mit keiner Gefahr, und unter denen, welche sie anwenden, sind die gemässigten die geschickteren. Wir nennen einen Gounod, Bizet, Massenet und fügen unserer Liste noch den Autor der Statue und des Sigurd hinzu, der soeben ein Buch geschrieben hat,**) worin der Gegenstand gründlich und ohne Wortschwall von einem Musiker behandelt ist, der der Sache auf den Grund sieht und sich nicht verpflichtet erachtet, aus Liebe zur Mythe alle Deutschen, die ihm begegnen, zu umarmen. Doch kehren wir zurück zu unserer Aufführung des Lohengrin in Her Majesty's Theater: wir wollen gern eingestehen, dass dadurch zu einem sehr grossen Erfolge sowohl für die Musik, als auch für die Interpreten des Herrn Richard Wagner sich Gelegenheit fand. Das Lob in der Presse war allgemein, und was die Künstler, sowie das gebildete Publikum anbelangt, so bereiteten sie der Partitur einen Empfang, den der Jupiter von Bayreuth zuverlässig in Frankreich nicht finden würde, wenn er einmal den Einfall hätte, seinen Lohengrin nach Paris zu bringen. In der That, um blos den musikalischen Standpunkt festzuhalten und die natürliche Abneigung bei Seite zu lassen, deren Gegenstand die Person des germanischen Componisten in Frankreich sein würde, bleibt so viel gewiss, dass unser Publikum nicht fähig wäre, sich einem Werke von solcher Bedeutung und solcher Monotonie gegenüber vier Stunden lang so zu verhalten, wie das englische Publikum. Bemerken wir übrigens auch, dass eine solche Gabe der Aufmerksamkeit, eine solche unzerstörbare Geduld nur im Falle völligen Hingerissenseins möglich sind.

Eine Stadt, welche täglich ein Oratorium von Händel oder Bach zu verschlingen gewohnt ist, muss nothwendig andere Verdauungs-Kräfte besitzen, als sie unserem Lande eigen sind. Nehmen wir das Oratorium von Händel zum Ausgangspunkte, so werden wir sehen, wie diese allzu ernste Vorbereitung sofort durch das Nachfolgende den Gegensatz der Heiterkeit hervorruft. Die Engländer aber entdecken in der Musik des Herrn Wagner Abgründe des Sensualismus. *He is so sensual in his music* rufen sie vor Vergnügen ganz ausser sich. In Paris würde uns dieser Gesichtspunkt entgehen, ebenso wie mancher andere. Zur Seite der ausgelassenen höhnenden Menge hätten wir hier die heilige Schaar der Frenetiker, die das Sublime preisen würden. Es ist daher nicht so übel, sich bei Gelegenheit in ein anderes Land zu begeben; der unserer physischen Gesundheit so wohlthätige Wechsel der Atmosphäre kann uns auch recht gut zu statten kommen, wenn es gilt, über ein Werk der Kunst unsere Ansicht festzustellen.

*) Ein Lapsus des französischen Berichterstatters, der hier statt der Alcestе die Armida citirt!

**) Bemerkungen über Musik, von M. Ernest Reyer, 1 Band in 18⁰. Charpentier.

Der erste Act des Lohengrin — das Gottesgericht — ist entschieden grossartig; diese in solcher Fülle sich entwickelnde musikalische Phraseologie streift zuweilen an das Erhabene. Nichts desto weniger passirt es ihr nur allzu oft, einen Schritt zu weit zu gehen, und dann tritt das Ideal des Lächerlichen uns entgegen, wie in dem nicht enden wollenden Acte der Hochzeitnacht, wo die beiden Neuvermählten statt ein Duo à la Raoul und Valentine zu singen die Zeit damit vertragen, sich wechselseitig zu haranguiren, und schliesslich auseinander gehen, indem sie ebenso keusch als schmerzerfüllt Abschied nehmen. Diese Scene soll natürlich der Hochpunkt des Sublimen sein; aber der Effect, den sie auf der Bühne hervorbringt, ist: dass das Publikum sich eines Lächelns nicht erwehren kann, dieses englische Publikum, das sonst so schamhaft ist und in Ansehung des Ehebetts keinen Spass versteht! Es bedarf nicht der Versicherung, dass bei uns in der Oper das ganze Haus in ein unsinniges Gelächter ausbrechen würde. Wer soll auch in der That sich für diesen ganzen Mythus interessiren und die Schwanenritter ernsthaft nehmen, die auf kleinen wie Badewannen geschnitzten Schiffen daher kommen? Christine Nilsson wendet hier ihre Mühe vergeblich auf, obwohl sie in der Partie der Elsa bewunderungswürdig ist. Kraft der Stimme, Talent und Schönheit, alles ist bei ihr neu gestaltet, gesteigert. Als Darstellerin ist sie gegenwärtig ersten Ranges und als Sängerin meisterhaft. Ich sah sie zwei Tage später als Margarethe völlig anders als in der Elsa, doch nicht minder ausgezeichnet. Die Nüchternheit, die man ihrer Darstellung etwa vor 5 Jahren vorgeworfen hat, ist verschwunden und hat sich in der Gartenscene in etwas geradezu Reizendes und Persönliches verwandelt. Auch Herr Capoul, welcher den Faust sang, scheint seit seinem Auftreten im Ventadour wesentlich gewonnen zu haben; seine Stimme ist kräftiger, sein Talent entschiedener hervorgetreten; indessen wird das Pariser Publikum bald selbst darüber urtheilen können. Herr Capoul ist für diesen Winter zur Opéra-Comique engagirt, wo wir ihn in Paul und Virginie von Herrn Victor Masset hören werden, und nichts steht im Wege, dass dieser Wander-Tenor auch einmal eine entscheidende Campagne in der grossen Oper durchmacht.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

[164] In unserem Verlage erschien:

Reinsdorf, Otto, Op. 11. *Landleben.* Vier Charakterstücke für Pianoforte. Zweite Auflage.

Nr. 1. »Thalmühle«, 1 M. 25 Pf. Nr. 2. »Auf dem Wasser«, 1 M. 25 Pf. Nr. 3. »Einsame Wiese« und Nr. 4. »Abend« à 75 Pf.

Ueber dieses vorzügliche Werk schreibt die »Neue Zeitschrift für Musik«: »Am meisten hat uns »die Thalmühle« zugesagt. Hier pulsirt frisches, heiteres, volles Leben. Ungesucht, aber immer interessant, spinnt sich ein Gedanke aus dem anderen heraus. So soll es sein. Wir zweifeln nicht, dass sich diese Nummer bei concertirenden Pianisten Freunde erwerben und ein Repertoirstück werden dürfte. In Nr. 3 und 4 ist eine den Ueberschriften entsprechende Stimmung gewahrt. Man ergeht sich, unter Blumen wandelnd, in beschaulichen Betrachtungen über die Wandelbarkeit des Erdenlebens, über den Frieden und die Ruhe der Natur. Mit einem Worte, es ist gemüthvolle Musik darin.

Leipzig. **C. Luckhardt.**

[165] In meinem Verlage erschien:

AVE MARIA
und
PATER NOSTER
für
gemischten Chor a capella
componirt
von
A. WINTERBERGER.
Op. 21.

Partitur und Stimmen 1 M. 40 Pf. Stimmen einzeln à 20 Pf.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Digitized by Google

[166]

Bekanntmachung.

Königl. academische Hochschule f. Musik zu Berlin.

Abtheilung für ausübende Tonkunst.

Im October d. J. können in diese Anstalt, welche die höhere Ausbildung im Solo- und Chor-Gesang und im Solo- und Zusammenspiel der Orchester- (Streich- und Blas-) Instrumente, des Claviers und der Orgel bezweckt, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Die Bedingungen zur Aufnahme sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Büreau käuflich zu haben ist, auch gegen Einsendung von 23 Pf. in Marken per Kreuzband übersandt wird.

Die Anmeldungen sind schriftlich und portofrei unter Beifügung der im § 7 des Prospects angegebenen nöthigen Nachweise bis spätestens am Tage vor der **Aufnahmeprüfung,** welche am **2. October d. J.,** Morgens 9 Uhr, stattfindet, an das Directorat der Anstalt (Berlin N. W. Königsplatz Nr. 1) zu richten und auf dem Briefumschlag als solche zu bezeichnen.

Die Prüfung derer, welche sich zur Aufnahme in die Chorschule schriftlich angemeldet haben, wird am **6. October** Nachmittags 4 Uhr abgehalten.

Eine besondere Zustellung erfolgt auf die Anmeldungen nicht, sondern die Aspiranten haben sich ohne Weiteres zu den Aufnahmeprüfungen einzufinden.

Berlin im August.

Der Director der Abtheilung
Professor **Joseph Joachim.**

[167] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von **Woldemar Bargiel.**

Op. 17. **Suite** (Allemande. Sicilienne. Burleske. Menuett. Marsch.) für Pianoforte und Violine. 4 M. 50 Pf.

Op. 23. **Sonate** (in G dur) f. Pianoforte zu vier Händen. 4 M.

Op. 24. **Trois Danses allemandes** pour Orchestre. Partition 4 M. 50 Pf. Parties séparées 9 M.

Op. 24. **Drei Tänze** (Ländler. Menuett. Springtanz.) f. Pianoforte zu vier Händen. 3 M.

Op. 35. **Drei Frühlingslieder** für dreistimmigen weiblichen Chor mit Pianofortebegleitung. Partitur und Stimmen 7 M. Stimmen einzeln à 80 Pf.

Nr. 1. Im Frühling: »Frühling, ich grüsse dich!« von Th. Körner. Nr. 2. Die Libellen: »Wir Libellen hüpfen in die Kreuz und Quer«, von Hoffmann v. Fallersleben. Nr. 3. Frühling: »Morgenduft! Frühlingsluft!« von Th. Körner.

Op. 39. **Drei Frühlingslieder** für dreistimmigen weiblichen Chor mit Pianofortebegleitung. Zweite Folge. Partitur und Stimmen 5 M. 50 Pf. Stimmen einzeln à 50 Pf.

Nr. 1. Maienglöcklein: »Maienglöcklein läuten wieder«, von Hoffmann v. Fallersleben. Nr. 2. Frühlingsnacht: »Frühlingsnacht, nahst so stille«, von P. J. Immergrün. Nr. 3. Vorüber: »O darum ist der Lenz so schön«, von E. Geibel.

[168]

K. Musikschule in München.

Das Schuljahr 1875/76 beginnt am 1. October d. J. Persönliche Anmeldung auf dem Secretariate (k. Odeon 2. Stock) am 1. und 2. (9—12, 3—6 Uhr) Prüfungen am 4. October und die folg. Tage. Schriftliche Anmeldungen nur in besonderen Fällen gestattet. Gelehrt werden: Solo- und Chorgesang, dramatische Ausbildung, Rhetorik, Gymnastik, sämmtl. Streich- und Blasinstrumente mit Ensembleübungen, Clavier und Orgel, Musiktheorie (Harmonie und Contrapunkt), Geschichte der Musik, Liturgie etc. Director: k. Generalintendant **C. Freiherr von Perfall.** Lehrer: k. Concertmeister **Abel** Violine, **Baermann jun.** Clavier (Specialfach), k. Kammermusiker **Baermann sen.** Clarinette, **Dr. Barraga** Clavier (oblig.) und Liturgie, k. Hofmusiker **Brückner** Violine, k. Hofopernregisseur **Brulliot** dramat. Ausbildung, **Bussmeyer** Clavier (Specialfach), k. Hofmusikus **Freitag** Flöte, k. Hofsänger **Dr. Haertinger** und **Hey** Sologesang, Musikdirector **O. Hieber** Harmonie und Chorgesang, **E. Lang** Clavier (oblig.), k. Hofmusiker **Mayer** Fagott, k. Professor **Rheinberger** Contrapunkt und Orgel, **E. M. Sachs** Harmonie, **Dr. Hermann Schmid** Rhetorik, k. Hofmusiker **Sigler** Contrabass, k. Kammermusiker **Strauss** Waldhorn und **Vizthum** Oboe, k. Hofmusiker **Werner** Violoncell und k. Hofkapellmeister **Wüllner** Chorgesang, Leitung der Ensembleübungen und Directionsstunden. Ausserdem liest k. Universitätsprof. **Dr. W. H. Riehl** über Geschichte der Musik. — In die Chorgesangsschule werden auch Hospitanten aufgenommen. Anmeldung derselben zu oben angegebener Zeit. Jährl. Honorar für die Schüler 180 M. (Nichtbayern 240 M.), für die Hospitanten 20 M. Gesuche um gänzliche oder theilweise Honorarbefreiung sind legal belegt gleich bei der Anmeldung einzureichen. — Alle weiteren Bedingungen enthält das Statut, welches wie der ausführliche Jahresbericht pro 1874/75 durch die Musikalienhandlungen von Aibl, Falter und Sohn, Halbreiter, W. Schmid und Werner in München wie auch vom Secretariate der k. Musikschule gegen Einsendung von 23 resp. 60 Pf. (Reichswährung) in Briefmarken per Kreuzband bezogen werden kann.

München, den 6. August 1875. (M. 6265.) **Die Direction der k. Musikschule.**

[169] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

ROMANZE

für

Violine

mit Begleitung des Orchesters

componirt

und Herrn Professor Joseph Joachim gewidmet

von

RICHARD BARTH.

Op. 3.

Partitur. **Pr. 3 M.** Stimmen. **Pr. 3 M.** Mit Pianoforte. **Pr. 2 M. 50 Pf.**

Leipzig und Winterthur **J. Rieter-Biedermann.**

GIESSHÜBLER

[170] **bei Carlsbad,**

Reinster alkalischer Sauerbrunn,

wird bei
Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,
ferner mit
Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch,
endlich als das brillanteste
Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.
Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer
Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**



Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 25. August 1875. **Nr. 34.** X. Jahrgang.

Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara.

Mitgetheilt von O. von Riesemann.

(Fortsetzung.)

Im Frühjahr 1765 reisten wir nach Göttingen*), wo ich ein paar Concerte gab, und von den Herren Studenten sehr applaudirt wurde. Beym Abschied besang mich *Gotter*, dieses war mein erster Kranz. Von da nach Hannover, wo diejenigen, welche sich für mich interessirten (vermuthlich weil meine Garderobe nicht die brillanteste war) mir ein paar seidene Kleider machen liessen. Auch bekam ich daselbst verschiedene Anträge zum heirathen, welche ich aber ausschlug, indem ich meinem Vater sagte, »ich wäre noch zu jung, auch hätte ich noch keine Lust mich zu binden«, worüber er sehr zufrieden zu seyn schien. Von Hannover nach Hamburg. An diesem Ort gefiel es mir, weil sehr viel Engländer daselbst wohnten, auch ein englischer Prediger, Mr. *Vaughten***), dessen Tochter (eine sehr achtungswürdige Person) mir viel Freundschaft erwies, kurz, ich glaubte wieder in England zu seyn und war ganz glücklich. Zu der Zeit kam auch der damals 18jährige *Cramer* von Mannheim dahin, ein hübscher, lebhafter, liebenswürdiger, talentvoller Mensch. Ich war 15 Jahr alt, man sagte, dass wir ein hübsches Pärchen machen würden, mein Vater meinte aber, wir wären beyde noch zu jung; auch stand ihm die Religion im Wege.***) In dem Gasthof, wo wir logirten, wohnte auch ein junger Baron von ××× ein Maltheser-Ritter; er schloss sich an uns, ging mit uns spaziren, er bat um Erlaubniss, mit uns zusammen zu essen u. s. w. Er sprach von einem Vetter, welchen er in Braunschweig (wo wir eben hin wollten) hätte, welcher sich freuen würde uns zu dienen: er gab mir einen Brief an denselben, bat mich angelegentlich solchen (im Fall er abwesend seyn sollte) zu öffnen, indem sich einer an mich darinnen befände. Der Vetter war verreist. Ich gestehe, dass mich die Neugierde etwas plagte, allein die Furcht, ihn dennoch irgendwo zu treffen, hielt mich ab, den Brief zu öffnen. Wir blieben die Messe über in Braunschweig, wo ich wieder Gelegenheit hatte, das Theater fleissig zu besuchen, und einen vortrefflichen Adagio-Sänger zu hören, dessen Nahmen ich (zur Schande meines damaligen Leichtsinns und Unwissenheit) vergessen habe; die Arie aber, welche der Sänger sang, machte*) schon damals einen solchen Eindruck auf mich, dass ich sie Note für Note behielt nebst Vortrag, Text und allen Verzierungen; ich erinnere mich noch jetzt die Hälfte derselben. Meine Art zu singen änderte sich, nach dem ich dem Casselschen und Braunschweigschen Theater fleissig und aufmerksam beygewohnt hatte. Von Braunschweig gingen wir nach Leipzig, wo ich sogleich mit Rth. 600 Gehalt, als erste Concert-Sängerin engagirt wurde, welches zu der Zeit für ein junges Mädchen sehr viel war; es zeigt aber auch, dass ich schon sehr gut gesungen haben muss, um eine solche Anerbietung zu bekommen. Hier**) öffnete ich des Maltheser-Ritters Brief, der Inhalt desselben war mir zu sagen »dass ich die erste wäre, die einen Eindruck auf sein Herz gemacht hätte, sonst würde er nicht den Orden gewählt haben, er wäre aber noch nicht so fest gebunden, dass er nicht zurück treten könnte, wenn er hoffen dürfte, dass es mir angenehm seyn würde; einen brillanten Stand könnte er mir nicht anbiethen, aber doch einen anständigen. Da ich den Vetter nicht gesehen hatte und er mir keine Adresse im Brief gegeben hatte, so war ich der Antwort überhoben, welches mir sehr lieb war, denn ich würde in einer grossen Verlegenheit gewesen seyn, ihm eine schickliche zu geben: seine Aufrichtigkeit rührte mich, und ich wünschte von Herzen, dass er mich bald vergessen [möchte]. Meine Gutmüthigkeit erlaubte mir nicht, mich über eine Leidenschaft zu freuen, welche ich nicht theilen konnte.

Der Musik-Director *Hiller* freute sich über meine Fertigkeit in Notenlesen, und kam öfters des Abends zu mir, mit einer Opern-Partitur unter dem Arm, welche ich denn (dank sey es meiner starken Brust) von Anfang bis zu Ende durch zu singen pflegte; aber dass er mir je Unterricht gegeben hätte, ist nicht wahr. Ich glaube auch nicht, dass er sich dessen be-

*) Zusatz: Von Cassel nach Göttingen war wohl zu der Zeit der schlechteste Weg, den man sich denken kann; auch in dem besten englischen Wagen hätte man es kaum aushalten können, nun stelle man sich meine Noth vor, auf einem offenen Postwagen zerstossen zu werden, ich die ich noch nie über solche Wege gereist war, und auch noch durch die Nacht. Bey einem hohen Berg stiegen wir aus und gingen den hohlen, steinigen Weg herunter; einer von den Passagieren, ein gutherziger Student, nahm sich meiner an und trug mich beynah herab .... [ein Wort unleserlich] sonst weiss ich nicht, was aus mir geworden wäre. Denn mein guter Vater hatte genug mit sich selbst [zu thun].

**) So vermuthlich.

***) Es folgen noch die Worte »Cramer, Vater des gegenwärtigen« — der Ansatz zu einer biographischen Notiz. Die ganze Erwähnung Cramer's auf einem angesteckten Zettel.

*) Vor »schon« nochmals das Wörtchen »aber«.

**) Von hier bis »welche ich nicht theilen konnte« Zusatz, den die Verfasserin unpassend hinter den Worten »Von Braunschweig gingen wir nach Leipzig« einschieben wollte. Später hat sie fast alles, was auf ihr Erlebniss mit dem Maltheser-Ritter Bezug hat, wieder durchstrichen.

Digitized by Google

rühmt hat; dass er es vielleicht nicht abgelehnt hat, wenn ihm einige Freunde diese Ehre aufgedrungen haben, kann wohl seyn; ich würde auch anjetzt keine Erwähnung davon machen, denn als ich 1802 von England nach Deutschland zurück kam, so fand ich fast jedermann in diesem Wahn; ich lachte damals darüber, und hielt es nicht der Mühe werth, diesen Wahn zu benehmen. Seitdem ich aber aus einer ganz neulich herausgekommenen Biographie ersehen habe, dass man mich sogar zu seiner Hausgenossin macht, und ihn so sprechen lässt, als wäre ich eine von ihm ganz abhängige Schülerin, so sehe ich mich dadurch gezwungen, ihm auch nicht einen Schatten von Ehre (was meine Kunst anbetrifft) einzuräumen. Wo hätte er auch sollen die Kenntniss hernehmen, eine solche Sängerin, als ich war, zu bilden? Da er gewiss vom Singen (als Kunst betrachtet) nichts wusste. Als ich 1766 nach Leipzig kam, war er Musik-Director bey dem Concert und componirte deutsche Operetten, wodurch er eigentlich ist bekannt worden.

Ich habe mich öfters geärgert, dass ich keinen Lehrer nennen konnte, wenn man mich darum befragte, weil es mir schien, als wäre es mehr Ehre, einen berühmten italienischen Meister gehabt zu haben, als eine Natur-Künstlerin zu heissen. Diese falsche Meinung (denn so betrachte ich sie anjetzt) wurde endlich durch das stolze Bewusstsein, keine Nebenbuhlerin in der Kunst zu haben, zernichtet, ja ich wollte nicht um vieles, dass ich mein Talent nicht blos meinem Genie und anhaltenden Fleiss zu verdanken hätte.

Da ich voraus sahe, dass ich einige Jahre in Leipzig bleiben werde, so nahm ich mir vor mich ganz der Kunst zu widmen. Eine beständige Aufmerksamkeit auf das was andere leisteten, über die Kunst sprachen, darüber geschrieben hatten, erweckte in mir eine Begierde nach Ruhm, eine innige Leidenschaft für die Kunst. Ein beständiges Trachten, die höchste Stufe zu erlangen, war das Mittel wodurch ich dieselbe erreichte, und wodurch ich die schmeichelhafte Beschreibung, welche Herr Gerber von meinem Talent dargestellt hat, zu verdienen glaube. *)

Die Natur hatte mich mit allem was zu einer vollkommnen Sängerin nöthig ist, begünstigt, Gesundheit, Kraft, brillante Stimme, grossen Umfang, reine Intonation, geläufigen Hals, einen lebhaften, leidenschaftlichen, gefühlvollen Charakter; dem ungeachtet arbeitete ich eben so, als hätte ich nichts von allem dem; Beharrlichkeit und Fleiss mussten mich also zur wahren Künstlerin machen, denn es war mir nicht genug, bloss Sängerin zu heissen.

Ich übte mich wenigstens 4 Stunden des Tags im Singen, suchte also Arien von den besten Meistern zu bekommen, welche dann, nebst Tosi's Singlehre, den Grundstein zu meinem folgenden Ruhm legten, mein Genie und lebhafte Phantasie trugen nicht wenig dazu bey. Die übrigen Stunden wurden durch zwey Sprachlehrer, einen deutschen Schreibmeister, einen Clavier- und Tantzmeister besetzt **). Im Sommer stand ich um 5 Uhr auf, ging des Abends um 6 Uhr spaziren, im Winter stand ich um 7 Uhr auf, ging um 5 Uhr ins Theater, wenn ich aber nach Hause kam, so blieb ich noch bis 12 oder 1 Uhr auf, um meine Lection für den folgenden Tag zu memoriren. Ich war auch mit einigen gelehrten Männern bekannt, welche sich gütigst angelegen seyn liessen, meinen Geist ein wenig zu bilden.

1767 kam die verwittwete Kurfürstin von Sachsen *Marie Antonie* nach der Leipziger Messe, ich hatte das Glück ihr zu gefallen und wurde bald darauf nach Dresden verlangt, um eine Rolle auf dem Opern-Theater zu spielen. Die Kurfürstin nahm mich freundlich auf, und als ich ihr meine Besorgniss, niemals eine Bühne betreten zu haben, äusserte, so übernahm sie es, mich zu unterrichten. Die Musik war von ihrer eignen Composition. Sie liess mich alle Morgen zu sich holen. Was Stellung und Gesticulation anbetraf, so hatte sie wenig Mühe, denn damit hatte mich mein Tanzmeister schon genug gequält, indem er behauptete, dass ich es doch gewiss einmal brauchen würde; aber das Recitativ, worin ich noch sehr zurück war, habe ich ihr ganz zu verdanken. *Recitare* oder *Declamare* ist eins. Man muss der Sprache, in welcher man es leistet, mächtig seyn. Recitativ nach dem Tact oder dem Werth der Noten gesungen klingt schläfrig, oder wie das Vorlesen der Kinder. Am Vortrag des Recitativ erkennt man den Sänger; ich meine nicht, wenn er (wie es leider Mode ist) so viel geschmackloses Zeug hinein presst, dass kaum eine Note des Componisten zu erkennen ist, sondern wenn er es mit Einsicht und Gefühl, mit Feuer und Geschmack vorträgt. Ich konnte es nicht gleich fassen, weil ich damals der Sprache noch nicht mächtig war, und weil ich noch zu jung und blöde war, mich in eine Rolle zu versetzen. *) Die Geduld, welche die gnädige Fürstin mit mir hatte, machte dass ich mich einen Tag über mich selbst so ärgerte, dass mir die Thränen in die Augen kamen, denn ich hörte wohl, wie sie es vortrug, konnte es aber nicht nach machen; sie lachte und sagte: »liebes Kind, weinen und singen geht nicht zusammen«, Gott weiss, wie es war! aber den andern Tag hatte ich es weg. Sie hatte befohlen, dass ich mit meinem Vater bey ihrem *Maitre d'Hôtel* (welcher den ersten Gasthof in Dresden hielt,) logiren sollte, er hatte *ordre*, es uns an nichts fehlen zu lassen, sondern, wenn ich etwa zu bescheiden wäre, mir zuvor zu kommen. Man kann sich vorstellen, dass, da ich eine Favoritin bey Hofe war, mich der ganze Adel honorirte. In dem Hause des Grafen Brühl war ich 2 oder 3 mahl die Woche. Da die Familie aus mehr jungen als alten Personen bestand, so pflegten wir nach dem Souper Pfänder-Spiel zu spielen, welches denn machte, dass mich der junge Graf 13 Jahr nachher zu meinem nicht kleinen Schrecken wieder erkannte. Des weitern werde ich späterhin noch erwähnen. Bei meiner Abreise beschenkte mich die Kurfürstin mit einer schönen goldenen emaillirten Dose mit 100 Ducaten angefüllt.

Als ich zurück nach Leipzig kam, machte man mir tausend Fragen; ich glaube aber nicht, dass ich so albern naiv geantwortet habe, als man es mir in einigen Biographien zueignet. Wenn ich es auch 1767 gethan hatte, so könnte ich es doch 1821 unmöglich noch thun, ohne für kindisch gehalten zu werden. Das folgende Jahr verlangte mich der Herzog von Mecklenburg Schwerin nach Ludwigslust, um bey der Einweihung einer Kirche mit zu singen. Hier hatte ich Gelegenheit, meine Fertigkeit im Notenlesen und Kenntniss in der Musik zu zeigen, denn ich musste eine ziemlich schwere Kirchen-Musik (aus Mangel der Zeit) beynah vom Blatt singen. Ich wurde in einem Theil des Schlosses logirt, und fürstlich bewirthet, alles angewandt was mir den Aufenthalt angenehm machen konnte. Die Herzogliche Familie waren höchst gnädig gegen mich, beschenkten mich, als ich Abschied nahm, mit einer schönen Uhr, und 100 Ducaten Reisegeld. Nach 14 Tagen kehrte ich mit meinem Vater wieder zurück nach Leipzig, wo ich denn wieder einige vortheilhafte Anträge zum heirathen hatte; wenn ich dieselben angenommen hätte, so war meiner

*) Hierzu ein Theil des Artikels über die Mara aus Gerber's Tonkünstler-Lexicon, grösstentheils von anderer Hand abgeschrieben.

**) Im Original: ein deutscher Schreibmeister, ein Clavier- und Tantzmeister.

*) Folgen noch die später durchstrichenen Worte: Auch habe ich es immer schwer gefunden, meinen [so] besten Schülerinnen darin gehörig zu unterrichten, selbst in ihrer Muttersprache. Auch findet man selten eine Dilettantin, die es gut vorträgt.

Digitized by Google

Künstler-Laufbahn ein Ende; ich schlug sie also aus und trachtete nach dem Lorbeer, hätte ich ihn nicht erreicht, so hätte ich mich schon mit der Myrthe trösten müssen. Was doch diejenigen, welche um mich anhielten, für einen besondern Geschmack müssen gehabt haben! Wenn ich (wie einige Biographisten gesagt haben) »so unbeholfen gewesen bin, kaum stehn oder gehen zu können«, wie habe ich denn können eine Dido oder Semiramis vorstellen? Man wundert sich noch jetzt über meine Haltung und schnelles Gehn, das lernt sich doch nicht im Alter. Auch glaube ich nicht, dass ich noch anjetzt meine Toilette bis zum lächerlichen vernachlässige. Interesse kann es auch nicht zum Grund gehabt haben, denn ich war noch ein armes Mädchen, und nur eine Anfängerin in der Kunst.

Ich hatte schon lange den Wunsch gehegt nach Italien zu gehen, um mich, wie ich glaubte, zu perfectioniren; endlich verliessen wir Leipzig, um über Berlin, Wien nach Italien zu reisen.

Ich dachte nicht daran, mich vor dem grossen Friedrich hören zu lassen. Als wir aber in Potzdam ankamen, und es bekannt wurde, dass ich die Sängerin Schmeling aus Leipzig sey, so kam der Concertmeister Benda zu mir,*) um mich persönlich kennen zu lernen. Er bat uns den folgenden Tag zum Essen. Nachmittag kam der General Tauenzien zu ihm, man bat mich etwas zu singen, der General sagte sogleich: »die muss der König hören«. Es hatte dennoch einige Schwierigkeiten, weil ich eine Deutsche war; indessen bekam ich doch den Befehl, den selben Abend aufs Schloss zu kommen. Der König glaubte, eine Deutsche sänge mit deutscher Methode und Vortrag, dieses gefiel ihm nicht (mir auch nicht), sang aber die Deutsche mit italienischer Methode (welches die einzige wahre ist, nach welcher alle Sänger und Instrumentalisten trachten) so musste sie ihm gefallen, trotz allem Vorurtheil. Wie sollten auch diejenigen, welche in Lottchen am Hofe, Die Liebe auf dem Lande, den lustigen Schuster sangen, auf einem grossen italienischen Operntheater erscheinen können? Die berühmtesten deutschen Componisten zu der Zeit waren Hasse, Graun, Mozart, Gluck, alle diese schrieben für das italienische Theater. Die Opern wurden in ganz Europa gegeben; endlich auch in die Sprache des Landes, wo sie gegeben wurden, übersetzt. Hierdurch bildeten sich in der Folge auch deutsche Sänger und Sängerinnen, und die Componisten schrieben endlich in ihrer Mutter-Sprache.

Im Vorzimmer hörte ich den König spielen. Der König pflegte alle Abend 3 Concerte zu blasen, mit weiter keiner Begleitung als 2 Violinen, ein Alt, ein Violoncell und Flügel, sein Lehrer Quantz als Zuhörer. Er blies nicht (wie man zu sagen pflegt) wie ein König, sondern sehr brav, hatte einen starken, vollen Ton und viel Fertigkeit. Nachdem er seine 3 Concerte geblasen hatte, wurde ich herein gelassen. Der König sass auf dem Sopha, nebst dem General und seinen 3 italienischen Windhunden, welche ein lautes Bellen anfingen, als sie eine weibliche Figur erblickten. Der König rief ihnen zu und ich nahte mich ihm, um ihm den Rock zu küssen, welches er aber nicht zuliess, sondern zu mir sagte: »wir werden etwas von ihr hören?« ich antwortete, »auf Eur. Maj. Befehl«, und wandte mich zum Flügel. Da mir damals wenig an des Königs Beyfall gelegen war, weil ich nach Italien zu reisen wünschte, so hatte ich auch nicht die geringste Furcht, denn ich war meiner Sache gewiss. Ich stellte mich also ganz unbefangen hin, besah die schönen grossen Gemählde, unterdessen man das Ritornell der Arie spielte, und sang dieselbe ganz gelassen hin. Der König sagte einigemal Bravo, und kam am Ende der Arie zu mir, fragte, von wem ich gelernt hätte, ob ich auch vom Blatt singen könnte? Die Antwort war Ja. Er liess also die berühmte Bravour-Arie *mi parenti, il figlio indegno*, aus der Oper Britannicus von Graun holen. Der König liebte die alte wahre italienische Composition von alten Meistern, solche als *Porpora*, *Pergolese* u. s. w., von Deutschen *Hasse* und *Graun*. *) Die Composition der neueren Meister, solche als *Traetta, Piccini, Sacchini, Cimarosa,* nannte er dummes Zeug. Da ich nun keine andere Musik bey mir hatte, als blos von diesen Meistern, so musste er es sich schon gefallen lassen, solche zu hören, während der Zeit dass ich in Potzdam war; in der Folge als ich engagirt wurde, und immer Hassische und Graunsche Opern gegeben wurden, so erlaubte er mir, in jede Oper ein paar von meinen modernen Arien einzulegen, indem er sagte: »es ist zwar dummes Zeug, welches aber doch hübsch klingt, wenn es gut gesungen wird.« Ich glaube aber, dass er einsah, dass ich meine Fähigkeiten besser in denselben zeigen konnte und er mit seiner neuen Prima Donna etwas prahlen wollte. Ich sah sie**) durch, nahm das Tempo (nach meiner Art) noch halbmahl so geschwind, als es meine Vorgängerin die *Astroa* gesungen hatte. Die Astroa war zu der Zeit berühmt, weil sie vielleicht die erste war, die schwere Passagen sang, hauptsächlich Arpeggien, sie passirte also für ein *non plus ultra*. Da mir aber schon dergleichen Passagen vorgefallen waren und ich überhaupt meine Kehle auf allerley Art geübet hatte, so sang ich diese Arie (wie schon gesagt) noch halbmahl so geschwind, sodass das Orchester, welches ein solches Tempo nicht gewohnt war, Mühe hatte nach zu kommen, welches dann machte, dass man mich für eine Art von Hexe hielt. Der König schien meine Fertigkeit zu bewundern. Die Arie war auch eine würkliche Aufgabe von Schwierigkeiten, lauter Arpeggios von Anfang bis zu Ende; sie war gewiss schuld, dass nachher alle Componisten, welche für mich zu schreiben hatten, das unsinnigste Zeug zusammen setzten was sie nur erdenken konnten. Ich kann deshalb nicht begreifen, warum man so viel Wunder aus der Catalani ihrem geläufigen Hals gemacht hat? Denn ich bin völlig überzeugt, dass ich die Passagen weit schneller als sie gemacht habe***), und zwar mit Ausdruck, Schatten und Licht; davon weiss sie nichts. Hätte ich nichts als eine starke Stimme und geläufige Kehle gehabt, so würde man gewiss nicht so viel und so lange von mir geschrieben haben; man sieht aber daraus, dass der musikalische Ruhm fast mit der Besitzerin desselben stirbt, es sey denn wenn ein Wieland den Nahmen einer Künstlerin durch seinen Oberon unsterblich gemacht hat.

Den folgenden Abend wurde ich wieder abgeholt, und so während 6 Wochen. Ich bat öfters um Erlaubniss, meine Reise fortsetzen zu dürfen, weil ich nach Italien wollte, um mich zu perfectioniren, der König sagte »das hätte ich nicht nöthig, ich würde mich anjetzt nur da verderben«. Er war überhaupt sehr gnädig gegen mich (fast galant), ich glaube es gefiel ihm, wenn er mit mir sprach, dass ich ihm in vollem Vertrauen in die schönen, grossen, blauen Augen sah, und die meinigen nicht schüchtern niederschlug wie viele Andere, die da sagten, man könne seinen Blick nicht ertragen. Die müssen wohl kein gutes Gewissen gehabt haben. Einen Abend wurde mir nicht wohl, und ich musste das Zimmer verlassen; man meldete es dem König; er sagte »sie kam mir auch etwas blass

*) Auf einem angesteckten Zettel die Worte »Benda erwähnen«; wahrscheinlich wollte die Verfasserin noch Personalnotizen über ihn hinzufügen.

*) Randbemerkung: Mehr Componisten erwähnen.

**) Nämlich die vorgelegte Arie aus Brittannicus. Das Vorhergehende ist eingeschoben und dadurch der Zusammenhang unterbrochen.

***) Angeheftet die Abschrift einer Stelle aus einem Conversations-Lexicon, wo die Vorzüglichkeit einer grossen Sängerin (es ist nicht ersichtlich, ob der Mara oder der Catalani) gepriesen wird.

Digitized by Google

vor«. Den folgenden Morgen schickte er schon um 7 Uhr zu mir, und liess fragen ob ich einen Doctor haben wolte?

(Fortsetzung folgt.)
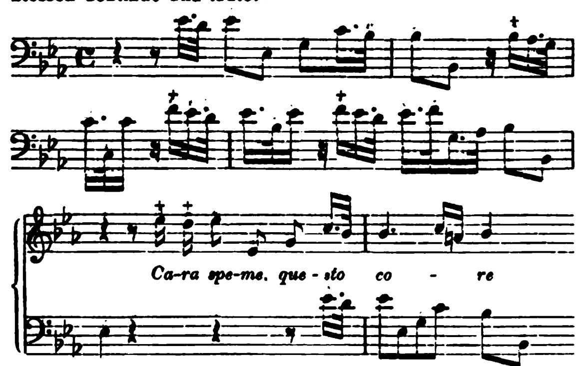
Bemerkungen zu dem Aufsatze von G. W. Cusins über Händel's Messias.

(Fortsetzung.)
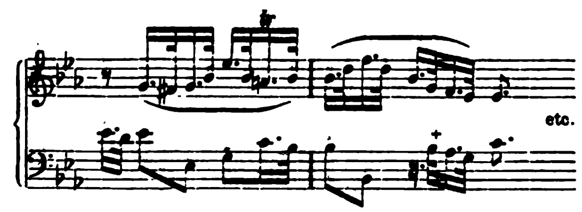
11.

Um die Anwendung der Punkte und Doppelpunkte mit Rücksicht auf die ältere Notation noch etwas näher zu besprechen, so muss zunächst erwähnt werden, dass bei Händel und seinen Zeitgenossen der Eintritt einer Stimme oft eine längere Note hat, als später im Laufe der Musik. Das angeführte Beispiel aus Israel (statt) ist etwas ganz gewöhnliches und verursacht der Praxis durchaus keine Schwierigkeit. Kommt dieselbe Figur dann im Laufe der Musik vor, so muss sich natürlich das Achtel nach den übrigen Sechzehnteln richten.
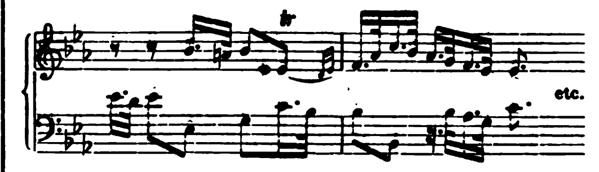
Bei solchen Gängen, wo andere Stimmen fehlen, welche zur selben Zeit kleinere Notenwerthe anschlagen, findet keine Aenderung statt. Als ein passendes Beispiel stehe hier das Vorspiel der Arie *Cara speme* aus Jul. Cäsar. Es besteht aus dem blossen Continuo und lautet:
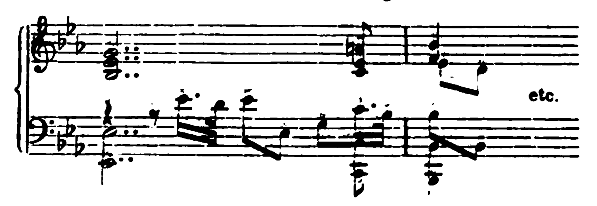


Der Anfang des Gesanges ist beigefügt, um zu zeigen, dass die Figuren in ihrem Zeitwerthe niemals ängstlich, sondern mit angemessener Berücksichtigung des Gesanges und sonstiger Verhältnisse imitirt wurden. Wenn man bei den Neueren derartigen contrapunktischen Sätzen begegnet, so kann man darauf rechnen, dass die Uniformität grösser, die Nachahmung strammer, gepresster ist. Die alten Meister, eben weil sie in der fugeweisen Composition lebten und webten, verfuhren hierin freier, unregelmässiger; die Fugenkunst war ihnen eine natürliche Sprache geworden, sie konnten also auch in der schwersten Form immer zunächst musiciren, denn das Contrapunktiren ergab sich ihnen gleichsam von selber. Dieses muss die heutige Praxis nicht vergessen und daher nicht sofort an Correctur denken, wenn sie einer derartigen Unregelmässigkeit ansichtig wird. Der obige Bass muss mit seinen wechselnden einfachen und punktirten Sechzehnteln selbstverständlich so ausgeführt werden, wie er geschrieben steht, also , nicht . Er ist auf eine Clavierbegleitung berechnet, die einfach harmonisch oder mehr künstlich imitirend gehalten sein kann, je nachdem der Spieler es wünscht oder auszuführen vermag, aber niemals in contrapunktischer Afterweisheit sich soweit verlaufen darf, dass der Bass irgendwie alterirt und verdunkelt wird. Wollte man zu diesem Basse z. B. folgende Einfälle als Oberstimme anbringen:



oder etwa diese:
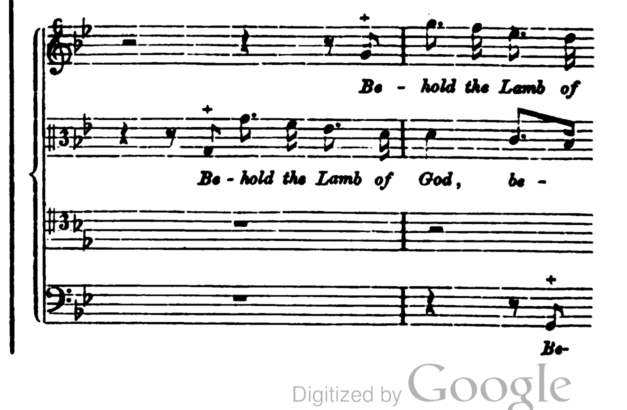


so würden dieselben, gleich allen ähnlich gearteten, grundverkehrt sein und schädlich wie Schlinggewächse. Selbst bei der allereinfachsten harmonischen Behandlung wie
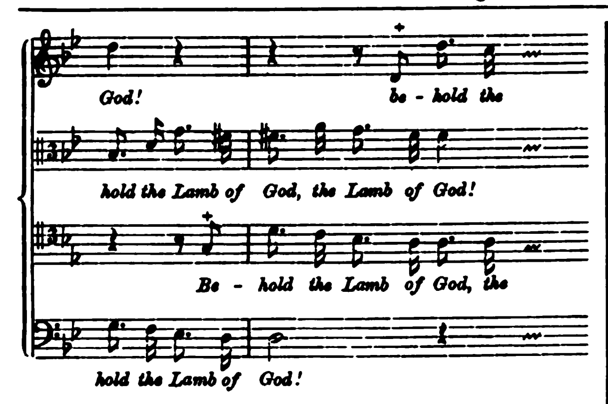


würde das Original hundertmal besser fahren.

Hinsichtlich der rhythmischen Behandlung, von welcher hier zunächst die Rede ist, muss man mit Besserungen nicht zu schnell bei der Hand sein, sondern sich Ueberlegung und dem betreffenden alten Werke die Probe gönnen; vielleicht erweist sich das anscheinend Verkehrte dennoch als richtig. Namentlich aber ist Vorsicht geboten in der Darlegung allgemeiner Grundsätze, nach welcher bei der Aufführung älterer Werke verfahren werden soll. Ein Fehlgreifen richtet oft grosse Verwüstung an. Wollte man, von der an sich richtigen Thatsache ausgehend, dass die Alten keine Doppelpunkte und keine Punkte bei Pausen anzuwenden pflegten, nun Händel's Partituren nach diesem Gesichtspunkte frischweg rectificiren, so würden sicherlich mehr Missgriffe als Verbesserungen zu Tage kommen; der obige Bass aus Cäsar würde dann auch nicht bleiben wie er ist, und vieles Andere ebenfalls nicht. Die Folgen davon würden nicht erfreulich sein.
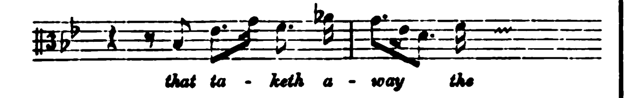
Der Anfangschor des zweiten Theils des Messias bildet ein weiteres Beispiel zu dem vorhin Angeführten. Das Thema beginnt in sämmtlichen Wiederholungen mit einem Achtel:



Digitized by Google
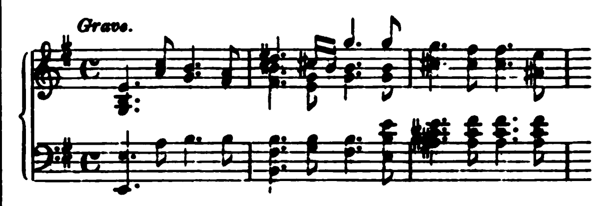


Herr Cusins führt nun ein Arrangement des Satzes von Dr. Crotch an, in welchem das Thema stets 𝄾 ♬ ♪. ♬ ♪. ♬ | ♩ lautet, also mit einem Sechzehntel beginnt, und nennt dieses »eine dringend zu empfehlende Lesart«. Crotch hat eine ganze Reihe von Ouvertüren und Chören in einem derartigen Arrangement publicirt, welches weder an Kunst noch an Treue von besonderem Werthe und lediglich als Fabrikarbeit anzusehen ist. Uebrigens mag ein Bearbeiter für Clavier und Orgel, oder andere Instrumente, immerhin diejenigen Aenderungen vornehmen, welche ihm für sein Instrument vortheilhaft erscheinen; diese Freiheit ist durchaus gestattet und von jeher geübt. Aber man muss sich hüten, dergleichen nun als vermeintlich richtige Lesart in die originale Partitur einzunisten. Das angeführte Thema lässt nicht die geringste Aenderung zu, sondern ist überall genau so vorzutragen, wie Händel es geschrieben hat. Zu meinen, die mangelhafte Notation habe ihn veranlasst, anfangs 𝄾 ♪ statt 𝄾. ♬ zu schreiben, ist eine grundlose Annahme; wollte er ein ♬ haben, so konnte er dieses mit seinen Mitteln so gut bewerkstelligen, wie wir mit den unserigen, er würde dann 𝄾 𝄿 ♬ geschrieben haben, was auch in unzähligen Fällen von ihm geschehen ist. Er setzte aber hier, wie sonst, ein Achtel aus gesanglichen Rücksichten und um eine ausdrucksvolle Intonation zu erhalten. Ein anhebendes ♬ würde das Thema wesentlich verschlechtern. Schon der Eintritt des Tenors (siehe letzte Note im zweiten Takt des obigen Beispiels) müsste genügen, Jedem die Ueberzeugung beizubringen, dass ein Sechzehntel als Anfang unmöglich ist: das *g* des Tenors würde dann mit dem *fis* des Alt zusammenstossen! Einen solchen Ruin des Hauptthemas, eine solche unbeholfene Kakophonie muss man anderswo suchen, als bei Händel. Uebrigens blicke man noch auf das zweite Motiv dieses Chores. Es ist dem ersten rhythmisch ganz gleich geformt
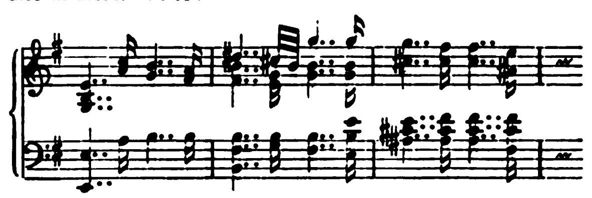


müsste also auch zu Anfang in 𝄾. ♬ geändert werden. Die Umstellungen, welche dieses im Gefolge hat, können hier des Raumes wegen im Einzelnen nicht weiter dargelegt werden; man gehe den Satz genau durch und schreibe ihn nach dieser anscheinend kleinen Aenderung um, so wird man gewahren, wie tief dieselbe in den Organismus des Stückes eingreift, und sich dadurch von ihrer Unrichtigkeit überzeugen.

Fast noch mehr gilt dies von dem ersten Satze der Ouvertüre:
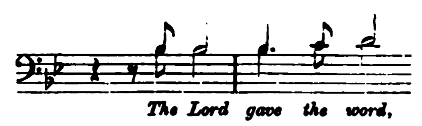


welchen Herr Cusins mit Doppelpunkten gespielt wissen will, also in dieser Weise:



Im weiteren Verlaufe wird eine derartige Umschreibung noch bunter und schwieriger; aber schon diese ersten drei Takte werden genügen, die Unmöglichkeit derselben einzusehen. Da sind zunächst die beiden Sechzehntel *cis h* in der Oberstimme, welche als Zweiunddreissigstel ihre Sangbarkeit oder melodiöse Natur verlieren und zu einem blossen Nachschlag herabsinken. Da ist ferner das dissonirende *fis* im Basse desselben Taktes, welches sich unmöglich mit einem Sechzehntel nach *e* auflösen kann. Da ist endlich die Oberstimme des dritten Taktes, welche ihre Melodie einbüsst. Das unhändel'sche und in seinem Sinne gänzlich unmögliche Gepräge, welches der Satz dadurch erhält, zeigt sich bei den folgenden Takten noch mehr, ja stellenweise so überzeugend, dass sich die Frage aufdrängt, was denn angesehene Musiker veranlassen könne, dergleichen vorzuschlagen oder zu billigen. Der Grund ist ein ganz einfacher, er liegt in dem modernen Orchester, an welches unsere Dirigenten gewöhnt sind und von dessen Fesseln sie sich so schwer befreien können. Ein Satz mit Doppelpunkten, wie der obige, kommt in der Orchestermusik seit 1800 oft genug vor. Aber schon der blosse Gedanke daran, dass bei Händel Claviere und Orgeln mitwirken, müsste eine Uebertragung derartiger Rhythmen in sein Formengebiet unmöglich machen. Wenn gerade von England solche Vorschläge ausgehen, so ist dieses sehr erklärlich, denn trotz der Betheiligung der Orgel bei Oratorien, an welcher man dort immer festgehalten hat, ist man dennoch hinsichtlich der Instrumentation weiter von Händel's Orchester abgekommen, als wir jetzt in Deutschland. Nirgends wird flotter instrumentirt, als in England. Mozart's Bearbeitung und Instrumentation des Messias wird dort wie ein Evangelium angesehen, so dass die frühere Londoner Händelgesellschaft sich verpflichtet glaubte, sie in eine angeblich originalgetreue Ausgabe dieses Werkes aufzunehmen! Neuerdings hat der Dirigent Costa das Bramarbasiren mit Zusatzinstrumenten bei Händel's Oratorien am weitesten getrieben. Man folgt einem solchen Unfug ganz arglos und jeder lebt des seligen Glaubens, dass Bearbeitungen sein müssten. Das Festhalten an den originalen Harmonie-Instrumenten Clavier und Orgel hat also nicht allein den durch nichts zu ersetzenden Gewinn einer festen Stimmung und contrastirenden Harmonie, sondern auch noch den indirecten Nutzen, dass der rhythmische Bau in seiner Integrität erhalten bleibt und Versuche, denselben nach Gewohnheiten des modernen Orchesters zu alteriren, unmöglich gemacht sind.

Digitized by Google

Den Anfang des Chores:



welchen Bässe und Tenore unisoni, aber unbegleitet, intoniren, wünscht Herr Cusins vorgetragen. Modern (z. B. Mendelssohnisch) wäre das allerdings; aber wollte Händel es wirklich in dieser Weise gesungen wissen, so würde er es notirt haben.

Es wird von Herrn Cusins noch daran erinnert, dass die von Crotch bei seinen Orgelarrangements beliebten Aenderungen »die richtige Tradition« bewahrten, weil er die Stücke nach dem Zeugnisse eines noch lebenden Musikers mit einem Zeitgenossen und Sänger Händel's durchspielte. Wenn irgend etwas auf schwachen Füssen steht, so ist es diese Tradition. John Randall war 1715, Crotch 1775 geboren, also 60 Jahre später; Letzterer war 23 Jahre alt, als Randall hochbetagt in Oxford starb. Dass er mit oder bei Randall den Messias und andere Händeliana spielte, bezweifeln wir nicht, wohl aber, dass sich jemals eine Gelegenheit geboten habe, die subtilen Fragen der Doppelpunkte u. dgl. zu erörtern. Was ein hochbetagter Greis einem Jünglinge über solche Musik aus seiner Erinnerung und persönlichen Betheiligung mitzutheilen findet, ist gewöhnlich etwas anderes. Man muss nicht erwarten, Händel's Sänger Randall über Schwierigkeiten sprechen zu hören, die für ihn garnicht vorhanden waren, sondern erst für uns durch die Gewöhnung an moderne Musik künstlich geschaffen sind. Es wird »also Crotch sicherlich nicht betrogen haben«. Letzterer, in seiner Jugend ein Wunderkind, welches im Orbis pictus stand, und in seinem Alter ein geistloser Musikphilister, folgte hierin dem Zuge seiner Zeit, wie England es überhaupt that, und würde kein Bedenken gehabt haben, jenen Werken nach und nach, in Schrift und Ausübung, eine Gestalt zu geben, welche von der ursprünglich Händel'schen Weise wenig mehr übrig lässt. Alles auf Grund der Tradition.

Das Ergebniss aus dem vorstehend Bemerkten ist also dieses, dass in Händel's Musik trotz der anscheinend häufigen Ungleichheiten und Unregelmässigkeiten doch nur wenige Stellen vorhanden sind, welche eine Correctur erfordern oder zulassen, und dass die Anwendung desjenigen Orchesters, für welches er sie geschrieben hat, die anscheinenden Schwierigkeiten in Harmonie auflöst.

(Fortsetzung folgt.)

Neuer Pariser Musikbericht.

(Nach de Lagenevais.)

Aufführung des Lohengrin in London. Christine Nilsson als Elsa und Margarethe. Herr Capoul als Faust. Betrachtungen über Georg Bizet, seine aufgeführten und seine hinterlassenen Werke.

(Schluss.)

Es ist niemals zu spät von Todten zu sprechen; die Sympathien und das Bedauern in Folge des plötzlichen Verschwindens eines Mannes wie desjenigen, dessen Verlust unsere junge Schule zu beklagen hat, erlöschen Gott sei Dank nicht in einigen Wochen. Man erinnert sich noch der Oper Carmen, welche gegen das Ende der letzten Saison dargestellt wurde, und des grossen Erfolges, den wir so glücklich waren an dieser Stelle zu signalisiren. So viele schwere Arbeit, durchgemachte Prüfungen und überwundene Kämpfe trugen endlich ihre Früchte; nachdem der junge Mann lange gesucht hatte, war er auf dem rechten Wege sich zu finden. Die schönen und grossen Versprechen, welche er zuerst in den Perlenfischern und dem Schönen Mädchen von Perth gegeben und symphonisch in den Zwischenacten der Arlesierin wiederholt hatte, waren im Begriff, sich zu verwirklichen. Ohne uns die ganze Summe dessen zu bieten, was man von einem so ungemein einsichtsvollen und fortschreitenden Talente erwarten konnte, bezeichnete Carmen eine maassgebende Etappe; diese Partitur würde später in der Reihenfolge der Werke des Componisten das geworden sein, was einst Marie bei Hérold war, und wer möchte behaupten, ob nicht dieser Marie der romantischen und ganz gleichzeitigen Schule irgend ein Pré aux Clercs oder ein Zampa nachgefolgt wäre? Immerhin ist so viel gewiss, dass die Partitur der Carmen nicht dabei stehen blieb, die alten Hoffnungen zu rechtfertigen, sondern dass sie dem Auge sehr verheissungsvolle Perspectiven für die Zukunft des dramatischen Musikers eröffnete. Der Autor entwickelt daran zum ersten Male seine Persönlichkeit, und der Symphonist räumt den Platz dem Dramatiker, der entschlossen ist, mit dem Publikum in Verkehr zu treten; denn dahin muss es immer kommen, wenn man nicht dazu verdammt sein will, nur für eine kleine Anzahl von contemplativen Leuten zu schreiben, die ebenso unbekannt als unversöhnlich sind und die man etwa die »Pächter des Parnasses« nennen könnte. Nun besass aber Bizet nichts von jenem kleinen und beschränkten Geiste, von jenem stummen Grolle, der die Coterien kennzeichnet. Er verstand es, sich auf dem Theater einzurichten und dort zu reussiren, wie Hérold, Auber und jener Méhul, an den er vielfach erinnert, und man darf glauben, dass, wenn ihm der Tod nicht so unerwartet in den Weg getreten, er der Mann gewesen wäre, eines Tages alle Welt zufrieden zu stellen, ohne deshalb seinen Genius zu verleugnen. Die naiven Leute lieben es, viel von seinem Wagnerismus zu sprechen und kommen gern bei jedem neuen Werke auf diese Anschuldigung zurück. Ebenso gut hätten sie von seinem Rossinismus oder Verdismus reden können. Er hat eben nur zur rechten Zeit die Reise durch den Wald der Ideen gemacht, kannte die Meister und liebte sie mit der stolzen Unbefangenheit eines unabhängigen Geistes, der im Stande ist, alles zu verstehen und alles zu bewundern.

Wir hüten uns wohl, den besonderen Einfluss zu leugnen, welchen Schumann und Wagner auf seine Theorie ausgeübt haben; aber der Theoretiker stand dabei auf dem praktischen Boden, und wenn er auch von der Doctrin durchdrungen war, so wusste er doch, wie man zu sagen pflegt, ab- und zuzugeben, wie auch seine Werke uns bis zur Evidenz beweisen, dass ihn die Vorliebe für die Schule doch niemals bewogen haben würde, für eine Bühne der komischen Oper ein Stück wie die Meistersinger von Nürnberg oder die Genoveva zu schreiben. Er hatte den klarsten Begriff von dem modernen musikalischen Drama, sowie von dem, was man dem Publikum des Favart bieten kann, diesem ganz speciellen Publikum, das nicht vor den Kopf gestossen sein will. In die Fusstapfen eines Boieldieu, Hérold, Auber zu treten, ist keine bequeme Aufgabe; es erheischt viele Kunst, Umsicht und insbesondere viel Eklekticismus. Davon war Bizet tadellos; ein ausgezeichneter Schriftsteller voll Wissen und Geschmack, begann er damit, die Sprache zu reformiren und bis auf Weiteres den Stil zu bereichern. Sein Eklekticismus gemahnte uns an den Gounod der besseren Jahre seiner Jugend, da er noch eine

Digitized by Google

lebendige und singende Bibliothek war, stets bereit seinen Freunden eine Reihe von Motiven zu gewähren. Bizet sang zwar nicht, aber sein Piano wog ein Orchester auf.

Als wir ihn das letzte Mal besuchten, war er eben damit beschäftigt, seine Partitur von Carmen mit einem jungen Mädchen durchzugehen, deren Stimme und seltene musikalischen Anlagen ihn bezauberten. Die Sitzung näherte sich ihrem Ende, als er plötzlich abbrach und von seinem Platze mit den Worten aufstand: »Nun, Fräulein, singen sie mir etwas von Schumann«. Man weiss, welche Intensität schmerzlichen Empfindens einzelne Melodien des grossen Romantikers von Zwickau aufweisen: denn er ist mit Vorzug der Dichter und Musiker des *noluit consolari*. Schubert lässt sich hin und wieder seinem Trübsinne entreissen, er hat ein Auge für alle Schönheiten der Landschaft und ein Ohr für jedes Geräusch; Schumann bleibt versenkt in seine Reflexion, nichts Malerisches kann ihn davon abbringen, seine Trauer ist ein unergründlich tiefer Abgrund. Dieses Eindruckes kann man sich unmöglich erwehren, wenn man von einer jungen und sympathischen Stimme seine Elegien, z. B. Ich grolle nicht oder Aus der Heimath, vortragen hört. Bizet, am anderen Ende des Salons sitzend, hörte, den Kopf in den Händen haltend, zu. »Welches Meisterstück«, rief er aus, »aber auch welche Trostlosigkeit; man möchte davon Heimweh nach dem Tode bekommen«. Dann setzte er sich an das Piano, spielte den Trauermarsch desselben Meisters, dann jenen von Chopin, der leider einige Tage später auf dem Programme seiner eigenen Leichenfeierlichkeiten figuriren sollte. Wir plauderten hierauf von der Kunst, die sein Genuss war und von deren neueren mehr oder weniger berühmten Vertretern: Rossini, Auber, Hérold, Berlioz, Wagner, Verdi, den er bewunderte, Meyerbeer, alle wurden besprochen, und als die Poeten an die Reihe kamen, steigerte sich seine Begeisterung und seine Geistesblitze dermassen, dass wir nicht umhin konnten, an die Stelle in einem Briefe zu denken, den derselbe Schumann an seine Schwägerin schreibt: »Bedenke, dass ich nicht blos diejenigen wackeren Leute Künstler nenne, welche, so gut es eben geht, ein oder zwei Instrumente zu spielen verstehen, sondern auch die, welche wirkliche Menschen sind, und die Shakespeare und Jean Paul verstehen.« Armer Bizet! er war so glücklich, so strahlend, so erfreut über seinen Erfolg und sein Ehrenkreuz und über das sonnige Plätzchen, das er sich in dem rauhen Kampfe des Lebens mit solcher Anstrengung erobert hatte, dass sich schliesslich der Tod in die Sache mischte; kann man doch wenigstens behaupten, dass die letzten Stunden, die er auf dieser Erde zubrachte, ungetrübt waren, und in diesem Punkte wollen wir über den Preis der Dankbarkeit nicht markten, den alle seine Freunde dem Director der Opéra-Comique schulden, dessen einsichtsvolle Bemühungen ihm so wirksam zu Hülfe kamen. Wir haben dem Herrn Du-Locle schon so oft seine Fehler vorgeworfen, dass es wohl bei dieser Gelegenheit erlaubt ist, auch seine Verdienste anzurühmen. Der Director der Opéra-Comique hat eine grosse Sünde auf seinem Gewissen, die er indessen schmerzlich sühnt. Er erweist sich unehrerbietig und sacrilegisch gegen das alte Repertoire, und das alte Repertoire verzeiht dies nicht. Voltaire behauptete, dass man von Boileau nichts Schlimmes reden dürfe, weil dies Unglück bringe. Herr Du-Locle hat es noch ärger gemacht. Nicht zufrieden damit, die alten Meister zu verleugnen, hat er sie depossedirt und schlecht behandelt. Er ist mit Nicolo Isouard und Boieldieu umgegangen, wie Regan und Goneril mit dem Könige Lear umgehen. Was man bisher anbetete, hat er mit wahrem Vergnügen umgestürzt und sich in den Kopf gesetzt, nur noch den Jungen zu huldigen. Das Paradoxe hatte seine gute Seite, aber es hat auch angefangen, sehr theuer zu stehen zu kommen, denn die Jungen bringen der Opéra-Comique kein Geld ein. Obwohl dieser Versuch misslungen sein mag, so wäre es doch ein Beweis von Unfreundlichkeit, einer Administration gegenüber, die bereits durch ihre falsche Rechnung hinreichend gestraft ist, sich allzustreng zu beweisen, um so mehr, als deren unzeitiger Eifer den in der Hauptsache sehr achtbaren Interessen vielleicht nicht weniger genützt haben mag. Der Staat, welcher die Schulen unterhält und die Preise von Rom vertheilt, wird einen Director für den fieberhaften Eifer, den er für die Schaustellung junger Talente entwickelt, nicht in Ungnade fallen lassen, und derjenige, der sich damit ruinirt, solchen Entdeckungen nachzujagen, ist mehr zu beklagen als zu strafen. Herr Du-Locle hat in sehr tollkühner Weise die Pforten seiner Bühne dem Herrn Massenet geöffnet und doch hat ihn der Durchfall von Djémileh nicht abgehalten, Carmen aufzuführen.

Wenn Georg Bizet länger gelebt hätte, würde er gewiss nicht ermangelt haben, seine Schuld der Dankbarkeit abzutragen, und vielleicht findet sich unter den Papieren des Musikers etwas, was geeignet ist, die Theilnahme des Publikums an seinem künftig so sympathischen Namen zu verstärken. Man spricht von einer Clarisse Harlowe in drei Acten für die Opéra-Comique, und von einer Partitur des Cid nach Corneille, die mit Hinblick auf Herrn Faure geschrieben wurde. Dieses letztere Werk muss jedenfalls schon weit vorgeschritten sein, da er uns selbst sagte, dass er nur noch die letzte Hand daran zu legen hätte, und als wir ihm ernstlich diese schliessliche Anstrengung anempfahlen, hielt er uns alle jene Argumente entgegen, welche aus den Bedrängnissen abzuleiten sind, denen ein für die Bühne schreibender Künstler ausgesetzt ist. Er sei der Feindseligkeiten und des Gezänkes müde, fügte er hinzu; sein Selbstgefühl sträubte sich zudem gegen den Gedanken, in der grossen Oper nun neuerdings blos probeweise zugelassen zu werden am Tage nach einem Erfolge, der ihm deutlich genug seinen Platz unter den Componisten *hors concours* angewiesen hatte. Seine Absicht war vielmehr, für den Augenblick wieder zur Symphonie zurückzukehren und in der Form eines Oratoriums eine heilige Genoveva von Paris zu schreiben. Unsere Unglücksfälle hatten ihn tief betroffen. Sein Patriotismus suchte eine eigene Ausdrucksweise, die er in dieser Legende gefunden zu haben glaubte, einer der reinsten nationalen Ursprunges, die sich wie jene der Jeanne d'Arc zugleich als Idylle und Epopöe darstellt. Er hatte bereits das Gedicht eingetheilt, das Programm der einzelnen Nummern entworfen und zählte darauf, die Frucht seiner Sommer-Saison nächsten Winter in einem Concerte von Pasdeloup vorzuführen.

Claudite jam rivos, pueri, sat prata biberunt.

Hat doch der Tod das nämliche Urtheil kürzlich über den kühnen und genialen Heinrich Regnault ausgesprochen, dessen Name an der Seite jenes, von Georg Bizet, uns fast von selbst in die Feder fliesst! Gemeinsames Missgeschick und Talent, mehr bedarf es nicht, um über diese beiden edlen Geschicke denselben Trauerflor zu decken. Beide strebsame Geister, rührig, stürmisch, aber mit dem Merkmale der Unentschlossenheit, des Mangels an Heiterkeit gekennzeichnet, das Zeiten wie der unserigen eigen ist; der eine Maler, der andere Musiker, dienten sie dennoch derselben Kunst, und wir finden ohne viele Mühe in Carmen dieselbe kühne Farbe, die uns an den berühmten gelben Ton der Salome erinnert. *L. v. St.*



ANZEIGER.

[171] Die **Grossherzogliche Orchester- und Musikschule** in **Weimar** beginnt den 6. September einen neuen Jahrescursus. Honorar 75 Mark halbjährlich.

Pensionen im Preise von 350—500 M. jährlich werden nachgewiesen durch die Direction.

Weimar, d. 10. August 1875.

Müller-Hartung,
Grossherzogl. Kapellmeister und Professor der Musik.

(B. 6423.)

[172]

Nova No. 4

von

FRIEDRICH SCHREIBER,

k. k. Hof-Kunst- und Musikalien-Handlung in Wien (vormals C. A. Spina).

M. Pf.

Bogucki, A. de, Op. 8. Polonaise de Concert pour Piano . . 2 —
Bruyck, C. van, Op. 26, Nr. 1. Clavierstücke à l'hongroise. . 1 75
Dupont, J. F., Op. 18. Nun gute Nacht. Gedicht von O. Löhner, für eine Singstimme mit Piano . . . . — 75
Gutmann, F., Transscriptionen für die Zither (die Begleitung im Violinschlüssel). Nr. 12. Troubadour-Quadrille Op. 188. 75 Pf. Nr. 13. Strauss, Johann, Op. 325. Geschichten aus dem Wienerwald. Walzer. 1 M.
Herzberg, A., Op. 60. Portefeuille de musique. Six Morceaux de Salon pour Piano. Nr. 1. Brise du soir, Nocturne. Nr. 2. Polka. Nr. 3. Rêverie à 75 Pf. Nr. 4. Souvenir, Romance 1 M. Nr. 5. Styrienne. Nr. 6. Valse à 75 Pf.
—— Op. 62. Gran Marcia alla Turca pour Piano 1 50
—— Op. 65. Galop brillant pour Piano 1 50
Hoven, J., Op. 58. Sechs Märsche für Piano zu vier Händen. Nr. 1. Ausmarsch 75 Pf. Nr. 2. Trauermarsch und Nr. 3. Flucht und Verfolgung 1 M. 50 Pf. Nr. 4. Zuversicht. Nr. 5. Vortrab und Nachzügler à 75 Pf. Nr. 6. Friedens-Anzeichen (Gnomen-Marsch) 1 M. Cpl. 3 M. 75 Pf.
Jungmann, A., Op. 143. Transscriptions pour Piano. Nr. 12. Chansonette: »Si vous n'avez rien à me dire« par la Baronne W. de Rothschild 1 50
Köhler, L., Op. 240. Melodien-Freuden, unschwere Clavierstücke ohne Octavenspannung über beliebte Motive zur Uebung wie zum gesellschaftlichen Vortrag. Nr. 39. Chansonette: »Si vous n'avez rien à me dire« v. M. de R. . . . — 75
Marchesi, Mathilde C., Op. 17. Etude d'agilité pour voix de Mezzo-Soprano. Un Thème composé et varié . . . . . 1 —
—— Op. 18. Etude d'agilité pour voix de Soprano. Un Thème composé et varié . . . . 1 —
Metzger, J. C., Op. 120. Ode (nach Pindar). Humoristischer Chor für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen . . 1 50
—— Op. 122. Moderne Grafen. Humoristisches Männerquartett. Partitur und Stimmen 1 50
Mozart, W. A., Trio aus »Così fan tutte« für Physharmonika, Piano und zwei Bratschen (oder statt der Letzteren Violine und Violoncell) eingerichtet von K. A. Ritter . . . . . 2 —
Oberthür, C., Op. 249. Liebeslied (Chanson d'amour). Impromptu für Piano . . . . 1 —
Offenbach, J., Schönröschen (La jolie parfumeuse). Potpourri. (Anthologie musicale Nr. 162) . . . . 3 —
Pihert, J. J., Op. 65. Rose d'automne. Romance variée pour Piano 1 50
Rabenau, Guido, Op. 1. Fünf Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Piano. Nr. 1. »Die helle Sonne leuchtet« (Mirza Schaffy) 75 Pf. Nr. 2. »Und was die Sonne glüht« (Mirza Schaffy), Nr. 3. »Liebchen ist da« (F. Schröer), Nr. 4. Frage (H. Bohrmann) à 50 Pf. Nr. 5. »Liebst du mich?« (H. Bohrmann) 75 Pf. Cpl. 1 M. 45 Pf.
Rothschild, Baronin W. v., Op. 5. Nr. 1. »Si vous n'avez rien à me dire«. »Und hast du mir kein Wort zu sagen?« (Frei nach V. Hugo von Richard Genée.) Lied für eine Singstimme mit Piano. Neue Ausgabe, deutsch in Ddur, französisch in Desdur . . . . à 1 25
Schlösser, L., Op. 58. Sechs Lieder für eine Singstimme. Nr. 1. Die Königin und der Schäferknabe (W. Müller) 1 M. Nr. 2. Ständchen (A. Mitzenius) 75 Pf. Nr. 3. Dunkel über dem See (H. Lingg). Nr. 4. Verstohlen (A. Mitzenius) à 1 M. Nr. 5. Und hast du eine Thräne (A. Mitzenius) 75 Pf. Nr. 6. Beim Scheiden (C. G . . . s) 1 M.
Schulhoff, J., Op. 33. Impromptu-Polka pour Piano à 4 mains 2 —
Strauss, Eduard, Op. 124. Fidele Bursche, Walzer f. Orchester 7 25
—— Op. 125. Tour und retour, Polka française dto. . . . 5 25
—— Op. 127. Alpenrose, Polka-Mazur für dto. 3 75
Strauss, Johann, Op. 367. Du und du, Walzer für Flöte und Piano 1 75
—— Op. 369. Cagliostro-Quadrille nach Motiven der gleichnamigen Operette, für Orchester 5 75
—— dto. für Piano . . . . 1 —
—— dto. für Piano zu vier Händen 1 75
—— Op. 370. Cagliostro-Walzer nach Motiven der gleichnamigen Operette, für Piano 1 50
—— Cagliostro in Wien. Operette in 3 Acten von Richard Genée und F. Zell. Ouverture für Piano. 1 50
—— dto. Ouverture für Piano zu vier Händen 2 50
—— dto. Ouverture für Violine und Piano . . . . . 2 —
—— dto. Nr. 13. Duett (Sopran und Tenor) »Ha, welch ein reizendes Gesicht!« 1 50
—— dto. 2. Potpourri zu vier Händen (Potpourri Nr. 21) . . 3 —
—— dto. 3. dto. (Potpourri Nr. 22) 2 75
—— Der Carneval in Rom, Operette in 3 Acten von J. Braun. Gesangstext von Richard Genée.) Clavierauszug für Gesang und Piano . . . . netto 12 —
—— Die Fledermaus, Operette in 3 Acten. Ouverture für Piano zu vier Händen 2 50
—— dto. Ouverture für Violine und Piano . . . . . 2 —
—— dto. für Violine und Piano 1 25
Strauss, Josef, Op. 242. Hochzeits-Klänge, Walzer für Piano zu vier Händen 2 25
Suppé, F. von, Die Reise um die Erde in achtzig Tagen. Potpourri für Piano. (Anthologie musicale Nr. 161) . . . 3 50
Terschak, A., Op. 151. Oberösterreichische Tonbilder für Flöte und Piano. Nr. 4. Der Dorfmusikant (Ländler) 2 M. Nr. 5. 's Fensterln 2 M. 50 Pf. Nr. 6. Der Hochzeitbitter 2 M.
Waldmüller, F., Op. 156. Der Feentanz, Tonstück für Piano . 2 —
—— Op. 157. Die Sirene, Tonstück für Piano . . . . 2 —
Wallace, W. V., Maritana. Ouverture für kleines Orchester eingerichtet von C. Hünn 6 75
Zehethofer, J., Transscriptionen für die Zither. Nr. 77. Schreiber, F. jun., Op. 6. Wiener Toneoho, Walzer 1 M. Nr. 78. Strauss, Johann, Op. 362. Fledermaus-Polka 75 Pf. Nr. 79. Strauss, Eduard, Op. 127. Alpenrose, Polka-Mazur 75 Pf. Nr. 80. Strauss, Johann, Cagliostro-Potpourri 1 M.

[173] **Mendelssohn's Lieder.**

Sämmtliche Lieder f. **gemischten Chor.** Part. ℳ. 3. 30. St. ℳ. 5. 10.
Sämmtl. Lieder für **4 Männerstimmen.** - - 3. — - - 5. 10.
Sämmtliche Lieder für **2 Singstimmen** und Pianoforte. . - 3. —
Sämmtliche Lieder für **1 Singstimme** und Pianoforte. . - 13. —

Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

[174] Früher erschienen:

Miska Hauser, Op. 51. **Scherzo** für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine, Alto und Cello oder Pianoforte . . . . Pr. 2 M. 25 Pf.

Louis Liebe, Op. 75. **Liebes Lust und Leid.** Ein Lieder-Cyclus für eine Singstimme mit Pianoforte. Mit deutschem und englischem Text.

Nr. 1. O gönne mir den Frühlingstraum . . . . 1 M. — Pf.
Nr. 2. Dein denk' ich fort und fort . . . . . — - 75 -
Nr. 3. Für dich auch naht ein Frühlingstag . . . 1 - — -
Nr. 4. Beim Liebchen zu Haus . . . . . . — - 75 -
Nr. 5. Vor ihrem Bilde . . . . — - 75 -
Nr. 6. Vorbei . . . . — - 75 -

Verlag von C. Luckhardt in Cassel und Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. September 1875. **Nr. 35.** X. Jahrgang.

Inhalt: Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara (Fortsetzung). — Bemerkungen zu dem Aufsatze von G. W. Cusins über Händel's Messias (Fortsetzung). — Eine neue Notation. — Anzeiger.

Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara.

Mitgetheilt von **O. von Riesemann.**

(Fortsetzung.)

Man suchte mich zu überreden, mich engagiren zu lassen; da ich aber nichts davon hören wollte, so wandte man sich an meinen Vater, stellte ihm vor, was das für ein Ruhm für ein so junges Mädchen seyn würde, am preussischen Hof als *Prima Donna* mit 3000 Th. Gehalt engagirt zu seyn. Mein Vater redete mir zu, sagte ich brauchte ja nicht länger zu bleiben als es mir gefiel. Man hat sogar einen jungen*) Mann, welcher in Leipzig studirt hatte und auf seiner Rückreise nach Hause durch Potzdam kam, persuadiren wollen preussische Dienste zu nehmen, weil man glaubte, dass ich alsdann vielleicht bleiben würde.

Man wollte den Contract auf 3 Jahr machen, ich wollte nur auf eins, endlich gab ich zu, dass man ihn auf 2 Jahr ausfertigte. Nun bekam ich Erlaubniss nach Berlin zu reisen, um mich da zu etabliren.

Man kann sich den Jubel bey meiner Ankunft denken.

Eine deutsche Sängerin vom König geehrt! Alles vom Hof an bis zum niedrigsten suchten mir ihre Freude zu bezeugen. Die jungen Officiere flatterten um mich herum, ich antwortete wenig auf alle die schönen Sachen, welche sie mir sagten; wodurch ich bey einigen für stoltz, bei andern für dumm erklärt wurde.

Der Dienst war sehr commode. Der Carnaval dauerte ungefähr 6 Wochen; zwey Opern wurden einstudirt, jede 5 mal gegeben. Das Personal bestand in 8 Personen, *Porporino*, ein Contra-Alt und vortrefflicher Adagio-Sänger, war ein Mann von 60 Jahren (er hatte dem König 40 Jahr gedient), schön von Gesicht und Grösse, vom Theater hätte man ihm einige 40 Jahr gegeben, auf dem Theater ungefähr 30.

Concialini, ein Soprano und angenehmer Cantabile-Sänger, mochte wohl 36 Jahr zählen, schien aber auf dem Theater einige 20 zu haben. *Grassi*, ein mittelmässiger Tenorist, noch drey mittelmässige Sopranisten. Eine *Seconda Donna* Nahmens *Casparini* von 60 Jahren, welche (weil sie die zweyte Rolle machte) die junge Prinzessin spielte, und ich (als die erste) die alte *Semiramis*. Hierüber pflegte man sich zu der Zeit in Berlin weg zu setzen. Ein paar Jahr nachher wurde eine Mad^lle *Koch* hervorgebracht; worüber sich die alte Närrin so grämte, weil sie (wie sie sagte) »so gerne auf dem Theater sänge«, dass sie ohnerachtet sie ihren Gehalt nach wie vor behielt bald darauf starb.

Das Entrée zu der Opera war frey, indessen machte sich doch der Hr. Castellan bey den Logen ein hübsches Geld.

Da das Opern-Haus sehr gross ist, so liess der König von einem jeden Regiment eine Compagnie ins Parterre gehen, um es zu erwärmen.

Er selbst stand mit seinen Generals gleich hinter dem Orchester, und lorgnirte uns, sagte auch öfters Bravo.

Er pflegte im Sommer die Prinzen und Prinzessinnen zu sich nach Sanssoucy, oder nach dem neuen Palais zu bitten. Man gab Concert, kleine Opern u. s. w., ich erschien daselbst 1771 zum erstenmal (nach der kleinen Probe in Dresden) als Primadonna in Piramus und Thisbe, ohne jemand gehabt zu haben, der mich unterrichtet hätte, mein eignes Gefühl und Ueberlegung war alles. Im Carnaval desselben Jahres wurden die Opern Britannicus von Graun und Piramus und Thisbe von Hasse auf dem grossen Opern-Haus in Berlin gegeben.

Nachdem die Prinzessinnen 10 oder 12 Tage dagewesen waren, pflegte der König ihnen des Morgens eine kleine Visite zu machen, und sagte: »*J'ai appris que vous voulez partir aprèsdemain, j'en suis fâché; mais je ne veux pas vous gêner*«. Man verstand den Wink, und machte sich reisefertig.

Wenn der König in der Folge irgend einen benachbarten Prinzen bey sich in Potzdam zum Besuch hatte, zum Exempel den Kron-Prinz von Braunschweig, welchen er sehr liebte, so liess er Porporino und mich dahin kommen, um des Abends dem Concert bey zu wohnen. Er blies aber immer erst seine 3 Concerte, die wir die Erlaubniss hatten (Porporino als ein alter Diener und ich, als eine besonders begünstigte) bey ihm im Zimmer an zu hören. Die Fremden, welche durch Potzdam reisten, suchten ihn durch die Protection der Heyduken im Vorzimmer hinter der Thüre zu hören. Nie hat ihm ein Fremder in seinem Zimmer zugehört, und wer sich dessen berühmt hat, war vermuthlich einer von denen reisenden Lügnern. Porporino, welcher ihm 40 Jahr gedient hatte, sagte öfters Bravo; ich glaubte aber, dass sich das für meine Jugend nicht schickte. Nachdem er fertig war, liess er seinen Gast zu sich bitten, führte ihn zum Orchester, wo ich stand und sagte zu ihm (auf mich zeigend): »*vous aurez le plaisir d'entendre ma première chanteuse*«, worauf denn natürlicherweise mir der Prinz etwas verbindliches sagte.

Ich wechselte einige Arien mit Porporino; wenn ich aber allein da war, so sang auch ich 3 Arien nach einander; an Instrumental-Musik wurde nicht gedacht.

*) So vermuthlich; das Wort ist bis auf die beiden Anfangsbuchstaben abgerissen.

X.

Digitized by Google

Dann und wann, wenn die Königin grosse Cour hatte (sie wohnte beständig in Berlin) so liess sie uns bitten, dem Concert bey zu wohnen, welches wir denn gerne thaten, denn sie war von allen geehrt und geliebt; an einer Seite des Saals war ein Geländer angebracht für diejenigen aus der Stadt, welche Lust hatten, das Concert mit anzuhören. Sie pflegte, wenn der Hof versammelt war, mich erst zu sich in ihr Zimmer rufen zu lassen, welches nicht fehlte von den anwesenden bemerkt zu werden; fragte mich was ich singen würde, ob ich auch recht wohl wäre, lobte meinen Anzug, zeigte mir auch ihren Staat und die vielen Brillanten, womit sie bedeckt war u. s. w., dann ging ich wieder zurück in den Saal und sie erschien bald darauf.

Es waren 5 Karten-Tische gesetzt, die Königin, Prinzessinnen von Preussen, Heinrich, Ferdinand, Friedrich von Braunschweig, die Herren und Damen standen. Gleich nach der Ouverture sang ich (weil es nach dem Rang ging) die erste Arie, anjetzt giebt man das beste zuletzt und ich finde dass man recht hat. Die Königin zeichnete mich dadurch aus, dass sie während meiner Arie die Karten niederlegte; welches denn die anderen Prinzessinnen natürlicherweise auch thaten. Nach der Arie liess sie mich durch einen Kammerherrn zu sich rufen, lobte mich und dankte mir.

Ich war auch öfters bey ihren kleinen *Soirées,* wo ein wenig Musik gemacht wurde; die Hofdamen sassen bey solchen Gelegenheiten auf Tabouretten, und mir war auch erlaubt zu sitzen. Nicht*) wie bey der Königin Charlotte von England, welche so streng auf Etiquette hielt, dass sie nicht einmal in Windsor (wenn der Hof allein war) jemand erlaubte, in ihrer Gegenwart zu sitzen, so dass eine *Dame de Cour,* welche in Umständen war, einmal ist ohnmächtig geworden. Ich kann mich rühmen, dass sie bey mir eine Ausnahme gemacht hat, indem sie mich einen Abend in Windsor fragen liess, ob ich nicht in das Nebenzimmer gehen wollte, um Thee zu trinken? ich habe aber nachher Ursache gehabt zu glauben, dass mir diese Ehre anstatt eines Geschenks gelten sollte.

Ich pflegte auch zuweilen während dem Carneval des Morgens zu ihr zu gehen, wo ich denn die Opera, welche wir geben wollten, auf ihrem Clavier aufgeschlagen fand, welche sie durch zu spielen pflegte, und sich freuete, wenn ich ihr etwas daraus vorsang.

Nach dem Carneval 1771 lernte ich den jungen berühmten Violoncellisten *Mara* kennen. Er war eben aus Paris zurückgekehrt, wo ihn sein Herr, der Prinz Heinrich von Preussen, des Königs dritter Bruder (welcher ein grosser Verehrer der französischen Tragödie war) hingeschickt hatte, um von dem berühmten *Le Quin* Unterricht in der Declamation zu nehmen. Es war ein schöner gebildeter Mann, voller Talent und feinen Betragens**); dieses war wohl natürlich, da er vom 14. Jahre immer um den***) Prinzen gewesen war, welcher ihn sehr liebte, zum nicht kleinen Verdruss der Hof-Cavaliere. †)

Es war wohl kein Wunder, dass, wenn ein solcher Mann sich alle Mühe gab, mein Herz zu gewinnen, ich ihn allen andern vorzog. Als er das erste mal nach seiner Rückkunft auf des Prinzen Theater spielte, war derselbe (so wie alle andern Zuhörer) über sein leidenschaftliches Spiel so entzückt, dass er ihm einen neuen Etat errichtete, grosse Zimmer im Palais, alle Tage 6 Couverts, Küche und Keller zu seinen Diensten, Garderobe, Equipage — kurz, hätte er noch keine Neider gehabt, so bekam er sie anjetzt doppelt und dreyfach.

Den folgenden Sommer kam die Königin von Schweden nach Berlin, der Prinz bat sie zu sich nach Reinsberg, ich als der neue Stern wurde auch dahin gebeten. Man kann sich vorstellen, dass ich auch fürstlich aufgenommen wurde, da mein Verehrer den Auftrag darüber hatte. Alle Fenster prangten*) mit den schönsten Producten der grossen**) Treibhäuser, denn die natürlichen schönen Garten-Blumen hielte er für zu gering für mich. Der Königin zu Ehren wurden Fêten aller Art gegeben; die Oper Amor und Psyche in französischer Sprache, von Mara in Musik gesetzt, worin ich die Rolle der Psyche übernahm.

An diesem Ort hatte ich auch Gelegenheit, meinen Verehrer von seiten des hitzigen Characters (wofür man ihn so sehr ausgeschrieen hat) kennen zu lernen. Man hat auch gesagt, dass ich darunter gelitten hätte; dieses ist nicht wahr, im Gegentheil, sein beständiges Trachten schien dahin gerichtet zu seyn, meine Gedanken zu errathen, um meinen Wünschen zuvor zu kommen. Kurz man hätte sein Betragen Vergötterung nennen können, es ging so weit, dass, nachdem wir schon einige Zeit verheirathet gewesen, er mich immer noch (wenn er von mir sprach) die Demoiselle nannte, so dass ihn seine Mutter einmal fragte, warum er das thäte; er antwortete: »weil sie ein göttliches Wesen ist, welches durch nichts verändert werden kann«. Ich halte es für meine Schuldigkeit, wenigstens seinen Schatten zu rechtfertigen, weil bloss der Neid ihn so schlecht geschildert hat. Ich konnte ihm eher vorwerfen, dass er ein verdorbenes Kind aus mir gemacht hat, dessen Eigensinn ihn in der Folge öfters gequält hat, welches ich anjetzt noch bereue. — Nehmlich es sollte am Abend Concert seyn, die Hof-Cavaliere hatten den Vorschlag gemacht, es im Garten im Pavillon zu geben; Mara nahm dieses sehr übel, ging zum Prinzen, und sagte: »Es kann denen Herrn wohl gefallen, während dem Concert herein und hinaus zu spaziren, aber es wird wenig Achtung für die erste Königl. Sängerin zeigen«. Ich wusste von allem diesen nichts. Als ich nachher mit Mara spaziren ging, begegneten wir den Prinzen, er sagte zu mir: »Ich habe erfahren, dass sie nicht gerne im Pavillon singen wollen, habe also befohlen, das Concert im Palais zu geben«; ich wollte darauf antworten, Mara nahm aber das Wort und versetzte: »Mademoiselle weiss davon nichts, ich aber glaubte, dass es nicht schicklich wäre«. Der Prinz, welcher ihn sonst immer Du nannte, sagte: »Nu, Nu, seyn Sie nur nicht grob«; ich suchte mich zu entfernen, um dem Ende dieser Unterhaltung zu entgehen. Das Concert war auf dem Palais, und der Prinz ausserordentlich gnädig gegen seinen Liebling, zum Aerger seiner Hofleute.

Als die Königin weg reiste, beschenkte sie mich mit einer schönen *Crystal de Rochasu*-Uhr und Tabatière stark in Gold gefasst, Mara bekam einen brillantnen Ring von grossem Werth. Wir kehrten alle wieder zurück nach Berlin, wo mir Mara keine Zeit liess, an etwas anderes als an ihn zu denken. Des Morgens um 9 Uhr schickte er schon zu mir, um zu fragen, wie ich geschlafen, um 10 Uhr ein Billet, um 11 Uhr Früchte oder Blumen, um 12 Uhr kam er selbst. Durch ihn lernte ich auch seinen Lehrer, den berühmten Contrapunctisten *Joh. Ph. Kirnberger* kennen, er hatte die Gefälligkeit, mir Unterricht im Generalbass zu geben, wo ich denn (ohne die geringste Anstrengung) in einer Stunde mehr lernte, als ich bey andern in 10 Stunden gelernt hatte. Man sieht daraus, wie sehr es vom Lehrer abhängt, gute Schüler zu machen. Ihm habe ich meine Kenntniss in der Harmonie zu verdanken, welche mich in***)

*) Der Passus bis »gelten sollte« ist im Original hinter »Tabouretten« eingeschoben.

**) Im Original »feines Betragen«.

***) Original »dem«.

†) Hierzu citirt die Verfasserin: »Gerber, Neues Lex. P. 308. Ein talentvoller und wahrhaft gebildeter Mann, von grosser Welt- und Menschen-Kenntniss.«

*) So vermuthlich.

**) Original »grosse«.

***) Original »im«.



Stand setzte, die Aufgabe anzunehmen, von welcher Herr Gerber in seinem neuen Lex. spricht, pag. 305; auch brachte ich es in der Folge so weit, dass ich jede Unregelmässigkeit sogleich empfand; dabey das richtigste Tactgefühl; so dass ich, die eine unumschränkte Phantasie hatte, mich ohne Furcht den Eingebungen des Augenblicks überlassen konnte, in der Ueberzeugung, dass ich nicht anstossen würde. Ich habe mich aber nie durch diese reiche Phantasie von dem Charakter und Styl des Stücks entfernen lassen, sehr ofte habe ich sie der Situation und dem Text geopfert, zwar manchmal nicht ohne viel Ueberwindung. — Auf diese Art brachte ich die erste Zeit zwischen meinem Lehrer und seinem Schüler hin; ohnerachtet ich eine zahlreiche Bekanntschaft hatte, so liess ich mich doch nicht abhalten fleissig zu seyn.

Mein Vater war sehr unzufrieden, da er sah, dass ich dem Mara günstig war, er wurde zuletzt ungestüm, ich durfte beynah nicht mehr ausgehen, einen Abend (vielleicht hatte er ein wenig getrunken) fing er an, mir zu drohen — kurtz, ich sah, dass ich kein ruhiges Leben bey ihm mehr führen würde, und entschloss mich auf den Rath meiner Freundin, mich von ihm zu trennen; ich schrieb es dem König und erbot mich, ihm 600 Rth. jährlichen Gehalt zu geben, der König sagte, das wäre sehr *honnête,* und meinem Vater ward zu verstehen gegeben, dass er mich in Ruhe lassen sollte. Ich konnte mich aber sehr schwer in diese Trennung finden, weil ich vom 6ten Jahr immer mit meinem Vater gelebt hatte und ihn liebte.

Ich sprach öfters von dem Verlangen, nach Italien zu gehen, und freute mich, dass mein Engagement zu Ende ginge. Mara schien hierüber bestürzt zu sein, auch kam er mir noch immer nachdenkender vor; ich fragte ihn endlich, was ihm fehlte? Er gestand mir, dass der Prinz seine Leidenschaft für mich erfahren hätte, und er ihm gesagt, dass, wenn dieselbe zu einer Verbindung führen sollte, es ihm leid thun würde. Der Prinz liebte nicht, dass seine Favoriten heiratheten, weil er meinte, der vertraute Umgang fiele alsdann weg, weil die Männer mehr Liebe für ihre Frauen, als für ihre Herrn [empfänden]. Er versicherte mich, dass er nie die Liebe zu mir der Gunst des Prinzen opfern würde; er befürchtete nur (weil er viel Neider hätte), dass, sobald er nicht mehr in des Prinzen Diensten stände, sie alle Gelegenheit suchen würden, ihm zu schaden (hierin hatte er Recht, wie man in der Folge sehen wird) und wenn ich mich (wie ich ihm Hoffnung gegeben hätte) mit ihm verbände und hernach Berlin verlassen wollte, so würde der König ihm (als seinem Unterthan) vielleicht nicht erlauben, mir zu folgen.

Diese Betrachtungen, wovon ich keine Idee hatte, machten mich sehr traurig. Ich, die als Kind in England aufgewachsen war, wo ich von nichts als *liberty* gehört hatte, und auch jetzt immer noch nach dem Lorbeer trachtete, sollte mit einmal als eine Gefangene zwischen Lieb und Gewalt mein Leben hinwelken lassen? Mir verging alle Heiterkeit, ich blieb mehr zu Hause, folglich war Mara fast immer bey mir; dieses legte man aus, als machten [wir] Pläne, woran ich gewiss nicht dachte, weil ich mich (so bald mein Contract zu Ende war) als eine freye Person betrachtete. Unterdessen machte der Prinz eine kleine Reise, wo denn die Höflinge ihn so recht unter sich hatten (ich war wohl die unschuldige Ursache, dass Mara nicht mit ihm gegangen war) und nicht versäumten, ihm bey zu bringen, dass man sagte, ich würde Berlin verlassen, und er mich begleiten würde.

Der Prinz kam zurück, und nach einer kleinen Unterredung ward Mara verabschiedet. Man kann wohl denken, dass hiervon viel gesprochen wurde, und dass seine Neider alle Gelegenheit ergriffen ihm zu schaden. Endlich kam es dem König zu Ohren, dass ich in Begleitung von Mara nach Italien reisen wollte, dass er mich vermuthlich dazu überredet, weil er seinen Abschied bekommen hätte, kurtz — der König, welcher die Favoriten des Prinzen nie leiden konnte, und mich nicht gerne verlieren wollte, freute sich, eine Gelegenheit zu finden, einen Verabschiedeten etwas zu züchtigen. Einen Abend, als er bey mir war, kam der Polizeymeister *B.* (welcher einer von denen schadenfrohen Menschen war, die sich freuen, wenn ihnen ihr Amt Gelegenheit giebt, ihre innerliche Bosheit doppelt und dreyfach ausüben zu können) mit 12 Mann Wache, um Mara zu arretiren; man kann sich meinen Schreck vorstellen. Dieses hat wohl Anlass gegeben, dass man in einer von meinen Biographieen gesagt hat, dass mich der König durch einen Obrist mit einem grossen Schnurrbart und 12 *Gensd'armes* aus dem Bette hätte holen lassen um zu singen. Als wenn nicht ein halber *Gensd'armes* genug gewesen wäre, sich einer solchen kleinen Frau als ich zu bemächtigen? Der Biographist hat vermuthlich wollen witzig seyn, hat aber nicht bedacht, dass er den grossen Friedrich dadurch lächerlich gemacht hat.

Ich konnte den folgenden [Tag] weder stehen noch gehen, und wenn ich nicht darauf bestanden hätte, mir Krücken zu verschaffen, so wäre ich gewiss zeitlebens lahm geblieben.

Mara wurde den Tag nachher unter 12 Mann Wache nach Marienburg in Preussen geführt. Ich grämte mich unterdessen und dachte nun darauf, wie ich ihn wieder los machen könnte? Er ging aber unterdessen immer weiter fort.

Der Kronprinz Wilhelm hatte indessen an alle Commandanten, durch deren Städte er passirte, geschrieben, ihn gut zu behandeln, indem er unschuldig wäre; man bezeigte ihm also viel Liebe und Freundschaft und blos sein Nachtquartier (die Hauptwache) erinnerte ihn, dass er ein Gefangener war. Er fand auch Gelegenheit, mir einige Briefe zukommen zu lassen, worin er mich ernstlich bat (zu seiner Ehre sey es gesagt), mich durch nichts binden zu lassen; er würde schon Gelegenheit finden, sich mit mir zu vereinigen. Ich stellte mir aber seine Lage zu schrecklich vor, und traute seiner*) Hoffnung nicht. Ich bat also den König um seine Entlassung und versprach, da zu bleiben.

Als Mara in Marienburg ankam, sagte der Commandant zu ihm: »Ich freue mich, Ihnen sagen zu können, dass sie frey sind«. Kurtz nach seiner Zurückkunft wurden wir getraut, des Morgens in meiner Wohnung von einem katholischen Pastor (weil Mara katholisch war, und darauf bestand) und des Nachmittags von einem reformirten, wo der vornehmste Theil der Stadt zugegen war.

Ohnerachtet ich nun glaubte, in Berlin bleiben zu müssen, so versäumte ich doch keine Gelegenheit mich noch mehr zu bilden, besonders in dem alten wahren Styl des Adagio**), so wie es mein Vorgänger *Salimbeni****) (der berühmte) gesungen hatte, welchen mir der Concertmeister Benda beyzubringen suchte, indem er mir die Arien, welche derselbe gesungen hatte, auf der Violine vortrug, auch hatte ich noch ein lebendiges Beyspiel an unserm ersten Sänger Porporino. Welches mir denn in der Folge in den Händelschen Oratorien sehr zu statten kam, so dass die Engländer glaubten, dass nur die Mara Händelsche Composition singen könnte.

*) »seiner« aus Flüchtigkeit doppelt geschrieben.

**) Randbemerkung: obgleich ich eine ausserordentliche Fertigkeit besass, so liebte doch mehr meine Zuhörer zu rühren, als zu erstaunen.

***) Ein Zettel mit dem Namen Salimbeni ist angesteckt; es sollten wohl noch biographische Notizen hinzugefügt werden.

(Fortsetzung folgt.)

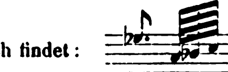


Bemerkungen zu dem Aufsatze von G. W. Cusins über Händel's Messias.

(Fortsetzung.)

12.

Hier wird es nun von Nutzen sein, einen Blick auf Couperin zu werfen. Er war derjenige Meister, welcher auch in der Notation den grossen deutschen Nachfolgern mehrfach zum Vorbilde diente. Auch sind seine Clavier-Compositionen neuerdings von uns zum Theil wieder herausgegeben, ohne dass sich bisher die Gelegenheit gefunden hätte, einige nothwendige Erläuterungen dazu folgen zu lassen.

Couperin's Musik ist sehr schön in Kupfer gestochen und vielleicht das correcteste Musikwerk, welches in früherer Zeit herausgekommen ist. Den einzigen Anstoss erregt die Notation — nicht die Anwendung und der beständige Wechsel der vier Schlüssel, sondern die Aufzeichnung der Notenwerthe an sich. Durchweg findet man die Zeitwerthe in Noten und Pausen mit bewundernswerther Genauigkeit angegeben; aber sobald er die Sechzehntel überschreitet, wird die Bezeichnung ungenügend. Regelmässig begegnet man einer Figur, wie sie gleich in der ersten Allemande zweimal sich findet: 

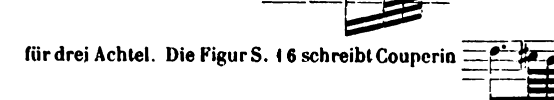
und [Notenbeispiel]. Beide sollen ein Viertel gelten, sind aber zu klein dazu. In der nächstfolgenden Courante sind
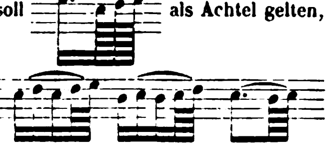


je zwei Viertel und dagegen diese Figur [Notenbeispiel] ein Viertel. Gleicherweise haben wir in der Gavotte derselben Suite [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel] als ein Viertel, dagegen [Notenbeispiel] als zwei Viertel. In einer späteren Gavotte (S. 19 unserer Ausgabe)*) findet sich neben der Oberstimme



gleichzeitig dieselbe Figur im Basse, aber mit fünf Balken versehen [Notenbeispiel]; beide stehen für drei Achtel. Die Figur S. 16 schreibt Couperin



dagegen denselben Notenwerth S. 20 [Notenbeispiel]: eine ähnliche Schwankung findet man durchgehends. Zu Anfang der zweiten Suite (S. 21) soll [Notenbeispiel] als Achtel gelten, die drei auf einander folgenden



haben wir dagegen als Viertel anzusehen. Hiernach gewinnt es fast den Anschein, als ob es auf einen Balken mehr oder weniger nicht angekommen sei, sobald es über Sechzehntel hinaus ging.

Auf diese Meinung sollte man kommen, wenn man Notationen erblickt wie S. 36 [Notenbeispiel] viermal, daneben einmal [Notenbeispiel], ebenfalls für zwei Viertel geltend, und zweimal [Notenbeispiel] als ein Viertel, viermal aber ebenfalls als ein Viertel die richtigen [Notenbeispiel]. Zwei Sätze weiter haben wir aber wieder als gleichwerthig [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel], beide also, wie man sieht, für ein Viertel zu klein; wenn sie in den Balken ungeändert bestehen sollen, bleibt nur übrig, sie [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel] zu lesen.

Ist dieses möglich? kann namentlich die Triole für die vielen Fälle, wo drei sehr schnelle Noten auf eine punktirte Note folgen, im Sinne des Componisten gelegen haben? Einen Doppelpunkt, d. h. eine über den einfachen Punkt hinausgehende Dauer, halten wir an mehreren Stellen beabsichtigt, daher sind in unserer Ausgabe die Figuren gelassen wie sie bei Couperin stehen unter Ausgleichung offenbarer Unregelmässigkeiten, aber ohne Doppelpunkte zu setzen, weil diese irreleitend und oft mehr als zwei Punkte nöthig sein würden. Dergleichen regulirt sich der Spieler am besten selber und auch ganz leicht, sobald er nur weiss, dass die Figuren so, wie sie hier stehen, vom Componisten herrühren.
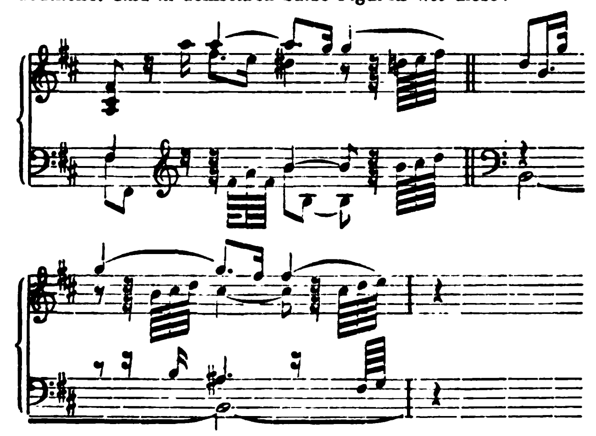
Was nun aber die Triole anlangt, auf welche man bei einer flüchtigen Betrachtung der betreffenden Stellen leicht verfallen könnte, so lässt sich nachweisen, dass Couperin diese niemals gewollt haben kann. Um solches anzudeuten, ist das erste der oben angeführten Beispiele in unserer Ausgabe S. 3 so [Notenbeispiel] gedruckt, zugleich als Richtschnur für alle folgenden Stellen, die ähnlich geschrieben sind. Das zweite Beispiel ist bei Couperin fehlerhaft [Notenbeispiel], es muss nach seiner Notation [Notenbeispiel] heissen, wie es auch S. 3 bei uns gedruckt ist, und ist dem obigen Beispiel gleich [Notenbeispiel] auszuführen.

Viele Figuren sind ähnlich gehalten, so dass der Punkt überwerthig ist, nämlich nicht $^4/_8$ sondern $^5/_8$ der Vornote bedeutet. Weniger häufig sind die Stellen, wo er unterwerthig ist wie S. 20 [Notenbeispiel], welches [Notenbeispiel] gelesen werden muss. Aus beiden geht deutlich hervor, dass diese Verbrämungen nie als Triolen gespielt werden sollen, die Figuren würden dann eine falsche Betonung bekommen, der Fluss würde unterbrochen werden. An einigen Stellen hat Couperin
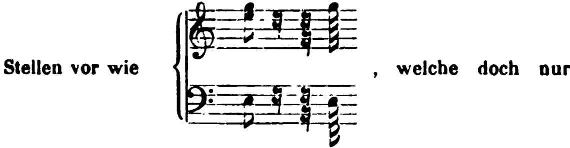
*) Werke von Couperin 1. Band. (Leipzig, J. Rieter-Biedermann.)

Digitized by Google

es auch deutlich genug angegeben, nämlich dort, wo er die Bindung durch eine Pause unterbricht. So beginnt er S. 139 die achte Suite [Notenbeispiel], also sind auch die folgenden Stellen ohne Pausen [Notenbeispiel] gleichen Maasses. Noch deutlicher sind in demselben Satze Figuren wie diese:



Hier haben wir zugleich einige Beispiele von seiner capriciösen Art, die schnellen Noten unvollkommen aufzuzeichnen. Das ganze Stück ist voll von diesen Unregelmässigkeiten. Sämmtliche Vierundsechzigstel müssen Zweiunddreissigstel sein, wie die genau untergesetzten [Notenzeichen] in der Basslinie zeigen, oder diese letzteren stehen verkehrt, was indess schwerlich der Fall sein dürfte, denn es kommen in beiden Stimmen zugleich Stellen vor wie



, welche doch nur [Notenzeichen] bedeuten können. Bei der sonstigen grossen Correctheit ist also die unvollkommene Aufzeichnung der kurzen Notenwerthe bei Couperin nur um so auffallender.

(Fortsetzung folgt.)

Eine neue Notation.

Von Zeit zu Zeit werden Versuche gemacht, an einer der festesten Bestandtheile unseres Musikwesens, an der Notation, zu rütteln. Ohne Zweifel das weitgehendste und originellste Experiment dieser Art liegt in der vor einigen Monaten ausgegebenen Schrift eines Münchener Eisenbahnbeamten vor:

Chromographische Darstellung der Tondichtungen von **Adolph Decher.** München, Theodor Ackermann. 1875. 4 Seiten Text und 5 Tafeln, in gr. 4⁰. Pr. M. 4.

»*Tonbild* statt *Partitur*« setzt der Herr Verfasser als Ueberschrift seines erläuternden Textes, welcher den Zweck verfolgt, für die Aufzeichnung eines Tonstückes durch Linien und Farben Propaganda zu machen. Er liess bereits 1870 im selben Verlage eine »Theorie der Tonkunst« erscheinen, in welcher schon »eine richtige, dem in der Musik wirklich zur Anwendung kommenden Tonsystem entsprechende Tonschrift entwickelt ist«. Die genannte »Theorie« blieb uns unbekannt; die hier gegebenen Erläuterungen genügen aber vollkommen, um das zu verstehen, was der Verfasser beabsichtigt.

»Das Mittel — sagt er Eingangs seiner Darstellung — welches in der neueren Zeit in vielen Zweigen der Wissenschaft mit Vortheil angewendet wird, um Resultate derselben, die sich in der Schrift nur in Tabellenform ausdrücken lassen und so dem Auge und Verständniss nur nach und nach zugänglich sind, übersichtlich und gleichsam auf einen Blick erfasslich darzustellen, und welches in der Anwendung von *Linien* und *Farben* besteht, kann auch dazu angewendet werden, um ein mehrstimmiges Tonstück dem Auge und Verständniss viel übersichtlicher und klarer vorzuführen, als es durch die *Tonschrift* in einer sogenannten *Partitur* möglich ist.

»Auch die zweckentsprechendste Tonschrift [nach der bisherigen Weise, meint der Verfasser] kann von den Eigenschaften der musikalischen Töne nur die beiden mechanischen: *Höhe* und *Dauer* augenfällig ausdrücken und diese nur relativ, die *Höhe* in Bezug auf einen Normalton, welcher durch ein besonderes Zeichen (Schlüssel) angedeutet werden muss, und die *Dauer* in Bezug auf eine Normaldauer (Dauer des Taktes oder Taktschlages), welche durch das *Tempo* oder das Maass der Bewegung (mouvement) des betreffenden Tonstückes bestimmt wird. Es ist also weder die Höhe eines Tones im Tonsysteme, noch seine Dauer in absoluter Zeit unmittelbar augenfällig dargestellt, es bedarf immer noch einer weiteren Ueberlegung, eines besonderen Schlusses, um über diese Eigenschaften vollkommen klar zu werden. Mehrere auseinander liegende Stimmen können schon wegen der beschränkten Ausdehnung einer Schriftzeile nicht auf derselben Zeile neben einander verzeichnet, also auch nicht in ihrer gegenseitigen Lage und Führung unmittelbar verglichen werden; aber auch von Stimmen, welche neben einander auf derselben Schriftzeile Raum finden, können höchstens zwei verzeichnet werden, weil man nur so viele noch und zwar durch die aufwärts und abwärts gerichteten *Notenschwänze*, in der neueren Tonschrift (s. des Verfassers Theorie der Tonkunst § 31) *Gliederungsstriche* genannt, deutlich unterscheiden kann. Die parallel laufende schriftliche Aufzeichnung der verschiedenen Stimmen eines Orchesters, *Partitur* genannt, giebt also kein zusammenhängendes übersichtliches *Bild* des auszuführenden Tonstückes, durch welches das Zusammenwirken und Ineinandergreifen dieser Stimmen oder Instrumente anschaulich wird. Um davon eine richtige Vorstellung zu erhalten, muss man erst in Gedanken die einzelnen Schriftzeilen in ihre Lage im Tonsystem bringen und vielfach gleichsam in einander schachteln: dabei muss man aber doch, um sich eine Vorstellung von der *Klangwirkung* machen zu können, jede einzelne Schriftzeile wieder für sich betrachten und damit den Namen und Klang des vorgeschriebenen Instrumentes in Verbindung bringen, weil die Tonzeichen selbst nicht die geringste Andeutung von dem betreffenden Instrumente oder von der *Klangfarbe* der Töne geben.

»Dass endlich diese Tonzeichen und Schriftzeilen kein augenfälliges Bild von der *Stärke* der Töne oder der *Tonwirkung* geben, wenn dies nicht schon durch die Stimmführung selbst geschieht oder sich durch die grössere oder geringere Massenwirkung der Instrumente augenfällig macht, bedarf wohl keiner näheren Erörterung, und es geht daraus zur Genüge hervor, dass zur Erzielung eines augenfälligen *Bildes* von der Wirkung eines mehrstimmigen Tonstückes noch andere Mittel erfordert werden, als sie die einfache Ton- oder Notenschrift bieten kann.

»Ein solches Mittel dürfte besonders in der Anwendung *verschiedener Farben* zur bildlichen Bezeichnung der *verschiedenen Klangfarben* der Töne gefunden werden, so nämlich, dass die zu erzeugenden Töne nicht durch die in der Schrift gebräuchlichen für alle Klangfarben gleichen Noten bezeichnet,

Digitized by Google

sondern durch ein je nach der verschiedenen Klangfarbe verschieden farbiges *Farbenband* dargestellt werden, dessen Lage auf einem das ganze Tonsystem umfassenden Tonhöhen-Maassstab die *Höhe,* dessen Länge die absolute *Zeitdauer,* und dessen mehr oder weniger intensive Färbung die *Stärke* des Tones darstellt; so werden nicht nur die drei vom Componisten vorzuschreibenden, von Ton zu Ton veränderlichen Eigenschaften der Töne: *Höhe, Dauer* und *Stärke* für dasselbe Instrument augenfällig dargestellt, sondern auch dieses Instrument selbst und damit die *Klangfarbe* jedes Tones, wenn auch nicht seiner musikalischen Natur nach, doch für jeden Ton augenfällig angedeutet, wodurch nun sofort ein anschauliches *Bild* der Zusammenwirkung mehrerer Stimmen und Instrumente geboten werden kann.« (§ 1.)

Im Folgenden erläutert dann der Herr Verfasser das Gesagte einzeln unter Hinweis auf die Beispiel-Tafeln. Von der Benutzung der *Farben,* welche als die hervorstechendste Eigenthümlichkeit dieser neuen Notation sofort in die Augen fällt, gesteht der Verfasser selbst, dass sie den Ton »nicht seiner musikalischen Natur nach« bezeichnet, also trotz ihrer Auffälligkeit doch immer nur etwas Conventionelles ist. Die Farbe ist ein natürliches Attribut sichtbarer Dinge; für alles Uebrige ist sie nur figürlich anzuwenden. Es kann also nicht behauptet werden, dass hiermit eine naturgemässere Notenschrift gefunden sei; es handelt sich lediglich um die Frage der grösseren Zweckmässigkeit. Hinsichtlich der Farben giebt Herr Decher gewisse Grundsätze der Färbung an, scheint aber nicht für möglich zu halten, dass eine Gleichheit der Behandlung hierin erzielt werde, denn er sagt: »Im übrigen bleibt die Wahl dieser Farben dem Gefühle dessen, der das Tonbild entwirft, anheimgestellt, nur wie sich von selbst versteht so, dass in demselben Tonstück dasselbe Instrument auch immer durch dieselbe Farbe vertreten erscheint und jedem Tonbild ein Verzeichniss der darin zur Anwendung kommenden Instrumente mit ihren entsprechenden Farben vorgesetzt wird.« (§ 4.) Der Verfasser setzt indess wohlmeinend hinzu: »Es dürfte sich aber im Interesse der dirigirenden Musiker empfehlen, ein allgemeines Uebereinkommen über die Farben der wichtigsten bez. am meisten zur Anwendung kommenden Instrumente zu treffen, damit in jedem Tonbild die Hauptinstrumente durch dieselben Farben vorgestellt sind, und der Dirigent daher nur nothwendig [nöthig] hat, bei jedem Tonbild die Farben der aussergewöhnlichen Instrumente zu merken.« Gewiss dürfte sich eine solche Rücksichtnahme empfehlen und nicht nur im Interesse der dirigirenden Musiker; das Gebot der musikalischen Praxis würde bald etwas Derartiges durchsetzen. Wir glauben sogar, dass eine völlige Gleichheit in der angenommenen Bedeutung der Farben würde erzielt werden, weil ohne diese von einer allgemein gültigen Tonschrift nicht die Rede sein könnte. Hierin also liegt die Schwierigkeit nicht, sondern diese liegt einzig und allein darin, dass die vorgeschlagene Farben-Notation überhaupt angenommen wird.

Wenn wir die Empfindung des Lesers, welcher uns bis hier begleitet hat, richtig deuten, so ist er bis dahin um so weniger im Stande gewesen, sich über den in Rede stehenden Gegenstand eine eigene Meinung zu bilden, weil er überall noch Zweifel hegte, ob die Sache auch ernst gemeint sei. Aber wirklich, dem Verfasser ist es bitterer Ernst, und uns auch, also sei der verehrte Leser gebeten, sich in eine gleiche Stimmung zu versetzen.

Aus der philosophisch ruhigen Haltung wie aus manchen einzelnen Ausdrücken könnte man schliessen, dass Herr Decher es nur auf ein Experiment abgesehen habe, um zu zeigen was möglich ist, ohne dasselbe für den praktischen künstlerischen Gebrauch, so zu sagen für den musikalischen Tagesbedarf, zu empfehlen. Aus seinen Rathschlägen hinsichtlich der Benutzung der Farben seitens der Componisten und Dirigenten geht aber hervor, dass er an die Möglichkeit glaubt, seine Notation könne die bisherige ersetzen.

Dieselbe bedarf nicht der jetzt gebräuchlichen Hülfsmittel zur Bezeichnung der Tonhöhe; sie kennt weder Schlüssel noch Vor- oder Versetzungszeichen. Vom Normalton *a*, welcher eine feste Stelle hat, regulirt sich das Ganze in Strichen, von denen je zwölf einen »Klangfuss« (d. h. eine Octave) ausmachen und übereinander liegen, wie die Tasten des Claviers neben einander. »Und dass es für unser Tonbild keiner besonderen *Schweigezeichen* oder *Pausen* bedarf, indem ein Instrument so lange zu schweigen hat, als kein mit seiner Farbe bezeichneter Ton angegeben ist, dürfte von selbst einleuchten.« (§ 3.) Wie man sieht, unter unseren altgewohnten Notenschriftzeichen wird bedeutend aufgeräumt.

Beibehalten aus der bisherigen Bezeichnung sind die üblichen Ausdrücke für die »Empfindungs-Farbe«, weil Wörter wie: *feurig, lebhaft, klagend, majestätisch* und ähnliche »selbst die beste Bezeichnung für diese Eigenschaft des Tones für ein ganzes Tonstück oder einzelne Theile desselben geben.« (§ 4.) Gleichfalls beibehalten sind die Angaben der Spiel- und Vortragsarten eines einzelnen Instrumentes wie *pizzicato, Triller* und dergleichen.

Das ist nun Alles? und damit wäre die neue Notation fertig? Der Verfasser meint zwar, »durch Vorliegendes« sei »der angeregte Gegenstand keineswegs vollkommen erschöpft« (§ 6), und wir glauben ebenfalls, dass dieses nicht nur nicht der Fall ist, sondern dass Herr Decher auch einige Kleinigkeiten vergessen hat, deren Uebersehen in seinem System bedenkliche Löcher lässt.

Alle Aufzeichnung der Musik geschah ursprünglich für den *Ausübenden,* den Sänger oder Spieler. Geschichte und Ausbildung unserer Notation lässt sich nur verstehen, wenn man diese Thatsache im Auge behält. Wo bleibt nun bei Herrn Decher die Musikschrift für das einzelne Instrument, für die einzelne Stimme? wo bleibt sie für die voll- oder mehrstimmigen Tonkörper wie Clavier und Orgel? Was sollen diese mit seinen Farbestreifen anfangen? welche Verdeutlichung, welche Erleichterung soll für sie daraus hervor gehen? Hierüber erfahren wir nichts, und der Verfasser wird auch trotz alles Scharfsinnes keine befriedigende Antwort ersinnen können, weil er für die Erfindung seiner Notation einen verkehrten Ausgang genommen hat. »Das angeführte Beispiel«, so schliesst er seine Erläuterungen, »wird zur Genüge darthun, dass durch diese unmittelbare Veranschaulichung eines Tonstückes, durch die graphische Darstellung, dem Tondichter die Möglichkeit gegeben ist, sich ein klares und übersichtliches Bild seiner musikalischen Gedanken zu verschaffen, dass dadurch dem Tonerzeuger oder ausübenden Musiker am unmittelbarsten die Intentionen des Tondichters kundgegeben werden und dass sie dem Dirigenten einen schnellen Ueberblick über die Partitur gestattet.« Hier ist immer nur von den Vortheilen die Rede, welche dem Componisten — (oder »Tondichter«, wie der Verfasser in modern gezierter Art schreibt, nach welcher wir denn wohl nächstens auch noch einen »Farbendichter« erleben werden) — und dem Dirigenten aus der neuen Notation erwachsen, denn die Behauptung, »dem Tonerzeuger oder ausübenden Musiker« würden dadurch »am unmittelbarsten die Intentionen des Tondichters kundgegeben«, ist, sofern sie sich auf den Part des einzelnen Spielers oder Sängers bezieht, eine Selbsttäuschung des Herrn Erfinders. Gewährt sein Erzeugniss nun dem Componisten und Dirigenten die versprochenen Vortheile? Dem Componisten soll dadurch »die Möglichkeit gegeben werden, sich ein klares und übersichtliches Bild seiner musikalischen Gedanken zu verschaffen« — also muss ihm die altgewohnte Weise der Musikschrift eine solche Möglichkeit nicht

Digitized by Google

gewährt haben! Eine ziemlich starke Behauptung angesichts dessen, was an gewiss »klaren und übersichtlichen Bildern musikalischer Gedanken« im Bereiche der Musik vorliegt. Möge Herr Decher die Belehrung nicht verschmähen, dass der Componist ein klares Bild seiner musikalischen Gedanken auf andere Weise erhält, als durch die schriftliche Aufzeichnung, sei sie nun mit schwarzer Dinte allein, oder mit Hülfe des Malkastens bewerkstelligt, und dass er von diesen seinen Gedanken eine geschlossene Uebersicht hat, gegen welche auch die kürzeste und gedrängteste Aufzeichnung breitspurig erscheint. Er trägt das Bild der Composition in seiner Phantasie, nicht nur als dunklen unklaren Impuls, der dann bei der schriftlichen oder extemporisirenden Ausarbeitung künstlerische Gestalt erhält, sondern auch nach geschehener Aufzeichnung in seiner ganzen Mannigfaltigkeit. Hierin liegt nichts Wunderbares, man muss nur bedenken, dass die musikalische Composition nicht ein Farben-, sondern ein *Formen*bild ist, eine Gestaltung aus specifisch musikalischen Keimen. Die Musik ist zunächst eine Sprache, als solche hat sie ihre Tonwurzeln, aus welchen ihre Bildungen erwachsen. Ihre frühesten und für die Folge bedeutsamsten Bildungen sind jene abstracten Formen, welche wir die contrapunktischen nennen, und an der Hand dieser Formen hat sich unsere Notation Schritt vor Schritt ausgebildet.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

[175]

Conservatorium der Musik in Dresden.

Beginn des **Wintersemesters**: 4. October, Aufnahmeprüfung: 2. October d. J. Unterricht von den Elementen bis zur Reife. Clavier- und Orgelschule, Streich- und Blasinstrumentschule, Gesangs- und Declamationsschule (Theaterschule), Seminar für Musiklehrer und -Lehrerinnen, Compositionsschule.

Artistischer Director: K. Generalmusikdirector **Dr. Rietz**, Lehrer: K. Kammermusikus **Bär**, Opernsänger **v. Böhme**, Gesanglehrer **Brömme**, Hofschauspieler **Bürde**, K. Kammermusikus **Demnitz**, Pianist **Dittrich**, Pianist **Döring**, K. Kammermusikus **Fürstenau**, Pianistin Frl. **Galle**, Sprachlehrer **Hähne**, K. Kammermusikus **Hiebendahl**, Organist **Höppner**, Organist **Janssen**, K. Kammermusikus **Keyl**, Fechtmeister **Köhler**, Pianist **Krantz**, K. Kammervirtuos **Kummer**, Gesanglehrerin Frl. **Langheim**, K. Concertmeister **Lauterbach**, Pianist **Leitert**, K. Kammermusikus **Lorenz**, Hoforganist **Merkel**, K. Kammermusikus **Queisser**, Pianist **Schmole**, Pianist **Richter**, Compositionslehrer **Rischbieter**, K. Kammermusikus **Rühlmann**, Violinlehrer **Schmidt**, Gesanglehrer **Schöpffer**, K. Kammermusikus **Stein**, Balletmeister **Viti**, K. Kammermusikus **Wolfermann**.

Honorar voller Cursus 300 Mark (Theaterschule 372 Mark), 2 Fächer 216 Mark, 1 Fach 120 Mark jährlich.

Statuten, Jahresbericht gratis durch die Expedition. Jede Auskunft durch Director **Puder**.

[176]

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 98. Nr. 2. **Ave Maria** für Sopran-Solo und weiblichen Chor aus der unvollendeten Oper: Loreley. [Nr. 27b der nachgel. Werke.] Partitur 1 M. 50 Pf. Clavier-Auszug 1 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 1 M. 50 Pf. Chorstimmen: Sopran 1. 2 à 15 Pf.

Op. 98 Nr. 3. **Winzerchor** für Männerstimmen aus der unvollendeten Oper: Loreley. [Nr. 27c der nachgel. Werke.] Partitur 2 M. 50 Pf. Clavier-Auszug 2 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 1 M. 80 Pf. Chorstimmen: Tenor 1, 2. Bass 1, 2 à 15 Pf.

Op. 103. **Trauermarsch.** [Nr. 32 der nachgel. Werke.] Für Harmoniemusik: Partitur 1 M. 50 Pf. Stimmen 3 M. Für grosses Orchester: Partitur 1 M. 50 Pf. Stimmen 3 M. Für Pianoforte zu vier Händen 2 M. 30 Pf., zu zwei Händen 1 M. 50 Pf. Für Orgel 1 M. 30 Pf.

Op. 105. **Sonate** (in G moll) für Pianoforte. [Nr. 34 der nachgel. Werke.] 3 M.

Op. 106. **Sonate** (in B dur) für Pianoforte. [Nr. 35 der nachgelassenen Werke.] 3 M.

Op. 108. **Marsch** für Orchester. [Nr. 37 der nachgel. Werke.] Partitur 2 M. Stimmen 3 M. Für Pianoforte zu vier Händen 2 M. 50 Pf., zu zwei Händen 1 M. 80 Pf.

Op. 115. **Zwei geistliche Chöre** für Männerstimmen. [Nr. 44 der nachgel. Werke.] Partitur und Stimmen 3 M. Stimmen einzeln à 40 Pf.

Nr. 1. Beati mortui. Wie selig sind die Todten. Nr. 2. Periti autem. Es strahlen hell die Gerechten.

Op. 116. **Trauergesang** für gemischten Chor: »Sahst du ihn herniederschweben«. Dichtung von Fr. Aufenbach. [Nr. 45 der nachgel. Werke.] Partitur und Stimmen 2 M. Stimmen einzeln à 30 Pf.

[177] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner.

Neun Bände.

Ein complettes Exemplar (Bd. I—IX) broch. 43 M. 20 Pf., geb. 54 M.

Ein einzelner Band broch. 4 M. 80 Pf., geb. 6 M.

Inhaltsübersicht.

Erster Band.

Vorwort zur Gesammtherausgabe.
Einleitung.
- Autobiographische Skizze (bis 1842).
- »Das Liebesverbot«. Bericht über eine erste Opernaufführung.
- Rienzi, der letzte der Tribunen.
- Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840 und 1841).
  1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven.
  2. Ein Ende in Paris.
  3. Ein glücklicher Abend.
  4. Ueber deutsches Musikwesen.
  5. Der Virtuos und der Künstler.
  6. Der Künstler und die Oeffentlichkeit.
  7. Rossini's »Stabat mater«.
- Ueber die Ouvertüre.
- Der Freischütz in Paris (1841).
  1. »Der Freischütz«. An das Pariser Publikum.
  2. »Le Freischutz«. Bericht nach Deutschland.
- Bericht über eine neue Pariser Oper (»La Reine de Chypre« von Halévy).
- Der fliegende Holländer.

Zweiter Band.

Einleitung.
- Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.
- Bericht über die Heimbringung der sterblichen Ueberreste Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden.
  - Rede an Weber's letzter Ruhestätte.
  - Gesang nach der Bestattung.

Digitized by Google

Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu.
Lohengrin.
Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage.
Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama.
Siegfried's Tod.
Trinkspruch am Gedenktage des 300jährigen Bestehens der königlichen musikalischen Capelle in Dresden.
Entwurf der Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (1849).

Dritter Band.

Einleitung zum dritten und vierten Bande.
Die Kunst und die Revolution.
Das Kunstwerk der Zukunft.
»Wieland der Schmiedt«, als Drama entworfen.
Kunst und Klima.
Oper und Drama, erster Theil.
Die Oper und das Wesen der Musik.

Vierter Band.

Oper und Drama, zweiter und dritter Theil:
Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst.
Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft.
Eine Mittheilung an meine Freunde.

Fünfter Band.

Einleitung zum fünften und sechsten Bande.
Ueber die »Goethestiftung«. Brief an Franz Liszt.
Ein Theater in Zürich.
Ueber musikalische Kritik. Brief an den Herausgeber der »Neuen Zeitschrift für Musik«.
Das Judenthum in der Musik.
Erinnerungen an Spontini.
Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fischer.
Gluck's Ouvertüre zu »Iphigenia in Aulis«.
Ueber die Aufführung des »Tannhäuser«.
Bemerkungen zur Aufführung der Oper: »Der fliegende Holländer«.
Programmatische Erläuterungen:
1. Beethoven's »heroische Symphonie«.
2. Ouvertüre zu »Koriolan«.
3. Ouvertüre zum »fliegenden Holländer«.
4. Ouvertüre zu »Tannhäuser«.
5. Vorspiel zu »Lohengrin«.
Ueber Franz Liszt's symphonische Dichtungen. Brief an M. W.
Das Rheingold. Vorabend zu dem Bühnenfestspiele: Der Ring des Nibelungen.

Sechster Band.

Der Ring des Nibelungen. Bühnenfestspiel:
Erster Tag: Die Walküre.
Zweiter Tag: Siegfried.
Dritter Tag: Götterdämmerung.
Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles »Der Ring des Nibelungen« bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten.

Siebenter Band.

Tristan und Isolde.
Ein Brief an Hector Berlioz.
»Zukunftsmusik«. An einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung meiner Operndichtungen.
Bericht über die Aufführung des »Tannhäuser« in Paris. (Brieflich.)
Die Meistersinger von Nürnberg.
Das Wiener Hof-Operntheater.

Achter Band.

Dem Königlichen Freunde. Gedicht.
Ueber Staat und Religion.
Deutsche Kunst und deutsche Politik.
Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule.
Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld.
Zur Widmung der zweiten Auflage von »Oper und Drama«.
Censuren. Vorbericht.
1. W. H. Riehl.
2. Ferdinand Hiller.
3. Eine Erinnerung an Rossini.
4. Eduard Devrient.
5. Aufklärungen über »das Judenthum in der Musik«.

Ueber das Dirigiren.
Drei Gedichte.
1. Rheingold.
2. Bei Vollendung des »Siegfried«.
3. Zum 25. August 1870.

Neunter Band.

An das deutsche Heer vor Paris (Januar 1871).
Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier.
Erinnerungen an Auber.
Beethoven.
Ueber die Bestimmung der Oper.
Ueber Schauspieler und Sänger.
Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's.
Sendschreiben und kleinere Aufsätze:
1. Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler.
2. Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen.
3. Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des »Lohengrin« in Bologna.
4. Schreiben an den Bürgermeister von Bologna.
5. An Friedrich Nietzsche, ord. Prof. der class. Philologie in Basel.
6. Ueber die Benennung »Musikdrama«.
7. Einleitung zu einer Vorlesung der »Götterdämmerung« vor einem ausgewählten Zuhörerkreise in Berlin.
»Bayreuth«:
1. Schlussbericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles »Der Ring des Nibelungen« bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten.
2. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben.
Inhaltsübersicht der »Gesammelten Schriften und Dichtungen«.
Sechs architektonische Pläne zu dem Bühnenfestspielhause.

---

[178] Bei uns erschien:

Eschmann, J. Carl, Op. 16. Zwölf Studien zur Beförderung des Ausdruckes und der Nüancirung im Pianofortespiel. Neue verbesserte Auflage. Heft I. 2 M. 50 Pf. Heft II u. III. à 2 M. 50 Pf.
—— Op. 67. Divertissement über Motive aus »Freischütz« für Clarinette (in B) oder Violine und Pianoforte 3 M. 50 Pf.
Förster, Alban, Op. 11. Drei Albumblätter für Pianoforte 1 M. 50 Pf.
Händel, G. F. Zwei Stücke für das Violoncello mit Begleitung des Pianoforte oder Orgel, arrangirt von Wilhelm Fitzenhagen. Nr. I. Largo, Nr. II. Sarabonda, à 1 M.
Sieber, Ferd., Op. 86. Drei Lieder für tiefe Stimme mit Pianoforte. Nr. I. Wehmuth, Nr. II. Der schwere Abend, Nr. III. Frage nicht. Compl. 1 M. 50 Pf.
—— Op. 87. Drei Lieder für Tenor oder Sopran mit Pianoforte. Nr. I. In der Ferne, Nr. II. Nachtlied, Nr. III. Heimkehr. Compl. 1 M. 50 Pf.

C. Luckhardt'sche Musikalienhandlung
in Leipzig und Cassel.

---

[179]

GIESSHÜBLER

bei Carlsbad,
Reinster alkalischer Sauerbrunn,
wird bei
Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,
ferner mit
Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch,
endlich als das brillanteste
Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.
Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer
Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. September 1875. **Nr. 36.** X. Jahrgang.

Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara.

Mitgetheilt von **O. von Riesemann.**

(Fortsetzung.)

Den Sommer 1774 zogen wir nach Charlottenburg, wo wir ein bequemes Haus und schönen Garten mietheten; im Herbst desselben Jahres bekam ich einen Antrag aus London, das folgende Jahr im Februar dahin zu kommen: für 12 Abende 1200 Guineen und 200 Reisegeld, und ein frey Benefice. Ich schrieb an [den] König um Urlaub dahin zu reisen; er antwortete: »sie kann gehen, der Mann muss aber dableiben«, er wusste wohl, dass ich Mara nicht leicht verlassen würde; allein eine solche Summe in ungefähr 3 Monath zu erlangen, war doch wohl lockend, aber dieses hätte ich damals nicht so sehr geachtet; allein mein Stoltz, unter solchen Bedingungen als Königl. Preussische erste Sängerin zu erscheinen — und das in London!

Die Vorstellung unserer Trennung war hart; allein ich konnte doch den Wunsch zu glänzen nicht verbergen.

Mara hatte eine Stiefmutter, eine lebhafte Frau von einigen 40 Jahren; er sagte zu ihr: »Mama, wollen Sie sie begleiten? Ihnen will ich sie anvertrauen«. Ich muss wohl in meinem Wesen und Benehmen immer etwas nachlässiges, was meine Person anbetrifft, gehabt haben, weil man mich immer wie ein unbesonnenes Kind hütete.

Als die Zeit heran nahete, schrieb ich dem König, dass ich seiner gnädigen Erlaubniss gemäss fertig wäre, abzureisen. Die Antwort war, dass es ihm Leid thäte, sein Versprechen nicht halten zu können, indem er mich zu der Zeit selbst nöthig hätte. Ich bat den Englischen Gesandten, dieses nach London zu schreiben, dieser bat sich eine Copie von des Königs Brief aus.

Man kann sich vorstellen, wie sehr uns dieses kränkte. Ohne die geringste Entschädigung oder Zulage so abgewiesen zu werden! Indessen waren wir stille und dachten nur darauf, wie wir entwischen könnten. Endlich im Februar 1775 wagten wir es einen Morgen um 6 Uhr unsere Wohnung zu verlassen, als wir aber an das Thor kamen, hielt man uns an, nahm meinen Mann in die Wache, und mir wurde gesagt, ich könnte nach Hause fahren, Mara musste 10 Wochen auf der Hausvogtey sitzen.

Den folgenden Carneval schrieb *Reichardt* seine erste Oper. Reichardt kam von Königsberg 1772 als Violinspieler nach Berlin, und suchte die Protection vom Concertmeister Benda (welcher ihm nachher seine Tochter zur Frau gab), da es eben an einem Capellmeister fehlte, so schrieb Reichardt einen ziemlich dreisten aber geistreichen Brief an [den] König, und bat um die Stelle, sich schmeichelnd, dass S. M. auch ein Landes-Kind dessen nicht unwerth finden würde. Dem König gefiel der Brief und*) er sagte: »wenn er so componirt wie er schreibt, mag er die Stelle bekommen.«

Des Königs Erlaubniss gemäss hatte ich ein paar Arien, worin ich meine Fähigkeiten zeigen konnte, ausgesucht; als ich dieselben aber zur ersten Probe brachte, so widersetzte sich Reichardt sehr heftig (denn er war ein aufgeblasener Egoist), Mara mischte sich in unsern Streit, und da mich meine Cameraden schon immer wegen dem Vorzug, eigene Arien einlegen zu können, beneidet hatten, so freuten sie sich heimlich, dass dieses nun ein Ende haben würde, und ermangelten nicht, durch ihre Anmerkungen die Sache zu verschlimmern, und den Director aufzuhetzen, Mara wurde wieder arretirt als ein Störer der Königl. Probe, zwar nur auf einige Tage, ich glaube auch nicht, dass man dem König gesagt hat, worüber eigentlich der Streit entstanden war. Ich musste mich also bequemen, des Herrn Reichardts Arien zu singen. Er gewann aber nichts dabey, denn ich sang sie Note für Note, aber so steif als sie geschrieben waren, und als ich zur Cadenz der Bravour-Arie kam, so hielt ich den Ton sehr lange aus, spannte dadurch die Erwartung des Publicum und fing endlich an, 8 Tacte vom Thema der Arie (welches in Halbschlägen bestand und keineswegs geeignet war, eine geschmackvolle, angenehme Phantasie vorzustellen; man sagte, er hätte es von einer alten *Sinfonia* genommen) zu singen, und endigte es mit einem langen Triller. Reichardt, welcher den $\frac{6}{4}$-Accord angeschlagen hatte, konnte denselben nicht auflösen, denn ihm fielen die Hände herunter. Als der Act aus war, lief er wie ein besessner oder verrückter Mensch heraus, der Concertmeister Benda ihm nach, um ihn zu besänftigen, er unterbrach ihn aber: »Haben Sie es denn nicht gehört? sie hat mich ja vor dem ganzen Publicum lächerlich gemacht.«

Ich hatte meinem Mann von meinem Vorhaben nichts gesagt, weil ich befürchtete er würde mir abrathen; ich hatte aber auch nicht bedacht, dass er dafür hätte leiden können, denn gewiss hat man ihm die Ehre dieser kleinen Bosheit zugeschrieben, weil man ihn immer für den Wolf und mich für das ruhige Schaaf hielt, ohne zu überlegen, dass ein Schaaf doch unmöglich so singen, so declamiren und so agiren könnte, als man es von mir gesagt hat. Ueberhaupt wurde mein Mann

*) Im Autograph folgt das Wort »indem«, weil eine andere Construction vorschwebte.

Digitized by Google

bey jeder Gelegenheit arretirt, weil er den Polizey-Meister gegen sich zu haben schien, dem er vielleicht (als er noch beym Prinzen war) nicht Respect genug bezeigt hatte.

Einmal nahm ich es [mir] denn doch zu Herzen, so dass ich krank wurde; es war eben zu der Zeit, als der Gross-Fürst Paul in Berlin war.

Der König hatte erfahren, dass ich nicht wohl wäre und schickte den *Directeur des Plaisirs* zu mir, um sich nach mir zu erkundigen und mir zu sagen, dass er hoffte, dass ich ihm und mir Ehre machen würde? Der König wollte dem Gross-Fürst zeigen, dass er eine bessere Sängerin habe, als die Gabrielli, welche damals in Petersburg war. Ich antwortete: »Ich weiss meine Schuldigkeit«.

Gabrielli, eine wegen ihrer lieblichen Stimme und angenehmen Manier berühmte Sängerin, dabey soll sie Bildung und Verstand gehabt haben, da sie aber auch hübsch war, so soll sie ausserordentlich eigensinnig gewesen seyn. Der König hatte sie ein paar Jahr vor meiner Erscheinung in Berlin engagiren wollen, sie hatte aber noch ausser einem sehr grossen Gehalt freye Wohnung, freyen Tisch, Equipage und einen Kammerherrn sich ausgebeten, so dass sie der König für eine Närrin erklärt haben soll.

Den Abend war Concert. Der König und Gross-Fürst sassen dem Flügel gegenüber. Der König wollte mich grüssen, ich trotzte aber, und sahe grade vor mir herunter. Er kam endlich mit seinem Gast und stellte sich an das Ende des Flügels und sprach mit ihm. Vermuthlich lobte man meine Stimme, denn meinen Gesang konnte man unmöglich loben, denn er war steif und trocken gleich eines Schülers. Der Gross-Fürst machte viele Zeichen von Beyfall, vermuthlich aus Artigkeit, oder Unwissenheit — genug, er hat mich nicht gehört.

Ich kehre wieder zu Reichardts Oper zurück. Man kann sich vorstellen, dass sie nicht gefiel, denn wenn die erste Sängerin die Oper nicht hebt, so ist alles verloren. Ich rathe auch einem jeden Capellmeister, es nicht mit der Primadonna zu verderben, besonders wenn dieselbe eine musikalische Unabhängigkeit besitzt.

Er schrieb 1776 wieder eine Oper, mit eben so wenig Beyfall als die erste; er bat mich wieder, ihm doch zu sagen, wenn ich etwas verändert haben wollte; ich deprecirte aber und sang die Arien wie zuvor. 1777 schrieb er wieder eine Oper. Der Carneval fing aber mit einer Oper von Graun an. Die Königin kam den Abend etwas früher ins Theater als gewöhnlich, ich etwas später. Ich sollte, unterdessen man einen Marsch spielte, auf einem Schiff ankommen. Der Marsch war zu Ende, und Reichardt hätte können aufhören und meine Abwesenheit dadurch zu erkennen geben, welches der König nicht ungestraft hätte hingehen lassen, denn er zeigte selbst der Königin alle mögliche Aufmerksamkeit. Er that es aber nicht (weil man ihm gesagt hatte, ich wäre noch nicht fertig,) sondern liess den Marsch so ofte wiederholen, bis er mich erblickte; diese Gutmüthigkeit konnte nicht fehlen, einen Eindruck auf mich zu machen; ich schickte nach dem Act herunter und liess ihn zu mir bitten, um ihm zu danken.

Den folgenden Tag war Probe von seiner Oper, er bat um meine Meinung, ich machte die Spröde wie sonst, endlich sagte er: »nun dächte ich könnten Sie wohl zufrieden seyn, Sie haben mich lange genug gepeiniget; nun sollten Sie wieder gnädig werden«.

Die Art, womit er dieses sagte, überzeugte mich; ich fühlte, dass er Recht hatte. Ich nahm die Aria, sah dieselbe durch, und strich einige 40 Tact, sein Fehler war, dass er nie das Ende finden konnte. Er rief aus: »Mein Gott! eine Sache, worüber man ganze Nächte zugebracht hat, streicht eine solche Frau in 5 Minuten!« Ich sagte: »Seyn Sie nur ruhig, es wird schon gefallen«. Ich hatte Recht, die Oper gefiel, weil ich mir Mühe gab, sie zu heben. Wir wurden nachher wieder Freunde, denn er war ein geistreicher, angenehmer Gesellschafter.

Im Frühjahr desselben Jahres machten wir eine Reise nach Leipzig, Frankfurt, Cassel, Spa u. s. w. Ich wundere mich, wie man uns so ruhig hat gehen lassen? Vermuthlich (da wir immer mit eignen Pferden reisten) wusste man nicht, dass wir so weit von Berlin waren, und da wir immer wieder kamen, so wurde nicht darauf geachtet. 1778 nach Strasburg. Hier hörte ich die *Todi*, deren Nahmen mir bis dahin unbekannt gewesen war. Sie gab ein Concert im Theater, mir schien sie eine forcirte Sängerin zu seyn, hatte eine starke, rauhe Contra-Alt-Stimme*), es schien ihr auch Mühe zu kosten, dieselbe heraus zu bringen, weil ihr, wenn sie sang, die Adern am Halse fingerdick aufschwollen; in einem kleinen Raume soll sie sehr unangenehm gewesen seyn. Sie kam eben aus England und beschwerte sich sehr über die Engländer, denn man hatte sie in London in der Opera buffa ausgezischt. Sie ging 1780 nach Paris, wo man sie vergötterte, weil sie im Styl der alten französischen grossen Oper sang; ihr Mann pflegte viel Geld für Billets auszugeben, welche er verschenkte, wenn sie irgendwo sang, und wenn man ihn fragte, warum er das thäte, so antwortete er: *parceque j'aime que l'on claque ma femme.* Wenn sie aber zum ersten mahl wo sang, so ging er ins Parterre und fragte seinen Nachbar: *qui est cette femme, qui va chanter?* Man antwortete: es ist die Todi. *Comment? Madame Todi? cette famosa Cantatrice***)*? Comme vous êtes****) *heureux de posséder cette grande femme!*

Sie war eine hübsche Brünette, sehr intrigant, und reiste nie von einem Ort zum andern, ohne ein Dutzend Recommandations-Briefe bey sich zu führen. Sie hatte (für eine Reisende) das Unglück, alle Jahr ein Kind zu bekommen, welches denn machte, dass sie in einem jeden Land eins hinterliess. Ihr Mann war ein Spieler, der alles durchbrachte, was sie erwarb; er war ihr aber nothwendig, weil sie nicht musikalisch war (welches sie aber nicht gestehen wollte) und er ihr alles auf der Violine vorspielen musste. Da aber auf die Länge nichts verborgen bleibt, so wurde dieser Fehler auch endlich in Venedig entdeckt, so schlau sie sich auch benommen hatte, ihn zu verstecken. Sie pflegte immer einige Opern (vermuthlich die sie auswendig wusste) bey sich zu führen. Als sie nach Venedig kam, proponirte sie dieselben; man acceptirte eine, aber zur zweyten hatte man schon eine ganz neue fertig. Der Carneval fing an, sie dachte wohl, dass sie durchdringen würde; allein umsonst. Madame Todi bekam heftige Augenschmerzen, konnte das Licht nicht ertragen. Was war zu thun? Nachdem sie einige Abende zu Hause geblieben war, musste man doch etwas erfinden, damit der Carneval seinen Fortgang haben konnte! Sie proponirte also, dass kein Licht im Theater seyn sollte, und dass, wenn sie auf die Bühne käme, die Lampen herunter gelassen würden. Was sollte man machen? Man musste wohl einwilligen. Wie sollte aber nun die arme Seele ihre neue Rolle lernen? Da bey ihr alle Fenster- und Bett-Gardinen zugezogen waren? Der Souffleur musste ihr also den Text auswendig lernen und der Mann die Noten.

Diese Masquerade hatte ungefähr 14 Tage gedauert, als eine Weiberschwachheit selbst den Betrug entdeckte.†) Die Töchter des Impresario kamen einen Morgen, Mad. Todi zu besuchen; sie setzten sich an das Bett, unglücklicherweise mochte wohl eine Fenster-Gardine ein wenig offen seyn — kurz, Mad. Todi (ihre Rolle vergessend) sagte zu einer von

---

*) »Gerbers Altes Lexicon, Pag. 661« (Anmerk. der Verfasserin). Ein Stück des Artikels ist von der Mara eigenhändig copirt und angesteckt.

) So. *) So.

†) »verrieth« als Dittographie darunter.



denen Demoiselles: »Was haben Sie da für ein hübsches Zeug!« Die Antwort war schnell: »Ey Mad. Todi, ich freue mich, dass Ihre Augen besser sind.« In zwey Stunden war diese Anecdote in ganz Venedig bekannt.

Anno 1779 machten wir noch eine kleine Reise nach Mecklenburg-Schwerin und Hamburg.

Anno 1780 am Ende April ging ich einen Nachmittag zu Fusse nach den Buden. Es war schön Wetter, aber sehr heiss, und ich hatte weit nach Hause, am Eingang des Thores begegnete mir der Capellmeister Reichardt; seine lebhafte Unterhaltung machte, dass ich nicht gleich den Zug unter dem Thor bemerkte, und ich mochte wohl eine 1/4 Stunde da gestanden haben: — als ich herauf kam, konnte ich vor Stiche kaum Athem holen; ich achtete es aber nicht, bestellte mir Thee (welches zu der Zeit bey mir eine Universal-Kur für alle Krankheiten war), und fing an, das Kleid, welches ich gekauft hatte, anzuordnen.

Der Thee wollte aber dieses mahl nicht helfen, und ich hatte eine schlechte Nacht. Ich schickte aber doch nicht nach dem Doctor, sondern glaubte mich durch einen starken Spazirgang zu kuriren.

Ich ging also heimlich ohne ein Wort an Jemand zu sagen, zu Fusse nach Spandau zu einer Tante, hier wurde es aber so arg, dass ich die ganze Nacht im Bette aufsitzen musste. Man brachte mich den andern Tag nach der Stadt; mein Doctor erklärte es für ein Anfall der Pleuresie*) und befahl gleich 14 Unzen Blut zu lassen. Als ich so weit hergestellt war, reisen zu können, so rieth er nach Teplitz zu gehen, und in 6 Monath keinen Ton zu singen. Ich schrieb dieses also dem Könige; er antwortete: *c'est une prevention de Votre Medecin* (es war ein Engländer, Nahmens Bayly, welchen er doch am Ende selbst brauchte)**) *Freyenwalde vaudra autant.* Man sah wohl ein, dass er nicht wollte, dass ich so weit über die Grenze geben sollte. Es that mir leid, dass der König so wenig Vertrauen auf meine Liebe und Verehrung für ihn hatte; denn wenn er mir zuweilen erlaubt hätte zu reisen, so hätte ich mich gewiss durch nichts abhalten lassen wieder zurück zu kehren, auch nicht einmal von meinem Mann. Nun fing ich aber an die Sclaverey zu fühlen. Ich sollte meinen Ruhm und Glück bey ihm vergraben und nun — auch meine Gesundheit. Man kann sich vorstellen, dass auf Rache gedacht wurde; nur musste man politisch zu Werke gehen. Wir wählten die Zeit, wo der König nach Schlesien ging, und richteten alles zu der Freyenwaldischen Reise ein.

*) *pleurisy* im Original, wenn ich recht gelesen habe.
**) Die eingeklammerten Worte sind Randbemerkung.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen zu dem Aufsatze von G. W. Cusins über Händel's Messias.

(Fortsetzung.)

13.

Wie bei Couperin, so kommt es auch bei Händel in schnellen Gängen, namentlich in den Anfangssätzen seiner Ouvertüren und ähnlichen Stellen, wohl vor, dass ein Balken zu viel oder zu wenig ist; aber so schlimm wie bei dem alten französischen Meister ist es nicht, vieles ist schon ausgeglichen, die ganze Notation sieht gereifter aus. Man findet also einiges zu corrigiren, darunter auch Stellen, die man zweifelnd uncorrigirt liest; aber viel und für die Sache erheblich ist es nicht.

Die Sp. 426 angeführten Worte Macfarren's, dass das moderne System buchstäblicher Genauigkeit, auf die alte Musik angewandt, die »geistige Treue« verletze und die Tradition nicht berücksichtige, lassen wir uns gern gefallen, sofern man sich nur an das hält, was wirklich und unbezweifelbar traditionell feststeht. Dieser unerschütterlich feststehende Punkt der Tradition, sofern sie sich auf die Ausführung jener Musik bezieht, ist nun aber der, dass die genannte Musik mit den ausgeschriebenen Instrumenten allein nicht im Sinne des Autors, wie der Praxis seiner Zeit, dargestellt werden kann, sondern dass die im Continuo beschlossenen Orgeln und Claviere hinzu kommen müssen. Dann, kann man sagen, erreichen wir die technische Treue, die nothwendige Bedingung der geistigen. Letzterer ohne weiteren Anhalt, als den einer vagen Tradition, nachzugehen, ist sehr gefährlich; Herr Macfarren selber beweist es uns, denn seine Leistungen in der Herausgabe und Bearbeitung Händel'scher oder sonstiger Werke früherer Zeit sind kläglich und von geistiger Treue weit entfernt. Er liefert uns damit ein negatives Beispiel, dass die Vertrautheit mit der Technik der alten Musik die unerlässliche Bedingung einer erfolgreichen Reproduction derselben ist.

14.

Bei den interessanten und werthvollen Angaben über Händel's Benutzung derselben Gesänge für verschiedene Stimmen im Laufe seiner vieljährigen musikalischen Praxis, bemerkt Herr Cusins Sp. 427 mit Recht, dass durch diese wenig scrupulöse Art, an Tonhöhe und Stimme den Umständen sich anzubequemen, »die ersten Intentionen eines Componisten nicht alterirt werden«. Aber wie sind diese ersten Intentionen gestaltet und welche Bedeutung haben sie? Diese Frage drängt sich bei Händel's Musik in jedem seiner Werke auf. Seine stets bereiten Aenderungen, seine Umschreibungen der Stücke für verschiedene Gesang- und Instrumentalorgane sind das Kreuz eines Herausgebers. Es liegt jetzt, als Band 63 der Händelausgabe, die Oper *Radamisto* vor. Diese musste, wenige Monate nach ihrer ersten Vorführung, für ein neues Personal von Grund aus umgeschrieben werden und wurde als ein beliebtes Werk auch später noch mehrfach geändert. Die Ausgabe giebt die verschiedenen Versionen, soweit sie noch nachweisbar oder in der Musik erhalten sind, und wir haben somit an Radamisto das deutlichste Beispiel seiner proteusartigen Verwendung derselben Musik; die Mittheilung aller Versionen gewinnt dadurch eine besondere Bedeutung. Zum Glück war nicht überall bei der Ausgabe ein Verfahren dieser Art nöthig oder möglich. Bei Radamisto kann man von den ersten Intentionen als von der vorzugsweise berechtigten Form sprechen, denn die zuerst aufgeführte Bearbeitung enthält dieselben. Bei mehreren anderen Werken oder Sätzen ist dieses aber nicht der Fall. Die dem Radamist folgenden Opern zum Beispiel (welche wir eben jetzt herstellen und von denen in den nächsten Wochen wieder zwei, *Julius Cäsar* und *Flavio,* zur Versendung kommen) sind, obwohl grösstentheils im Autograph erhalten, doch nicht aus diesem zu erkennen und würden in der Gestalt, in welcher sie von Anfang an aufgeführt sind, nicht zu drucken sein, wenn nicht die Handexemplare wieder gefunden wären. Im Laufe der Composition traten bei der schwankenden Opernbühne oft Aenderungen ein, welche die Musik beeinflussten, oder es ergaben sich nach Uebersicht des Ganzen Umstellungen, durch welche das Werk erst die rechte Gestalt erhielt. Kann man unter solchen Umständen die im Autograph enthaltenen Stücke als die maassgebenden ersten Intentionen ansehen, denen bei einer Ausgabe zu folgen wäre, obwohl sie niemals in dieser Gestalt zur Aufführung gelangt sind? Sicherlich dürfte solches nur dann geschehen, wenn die Musik blos in dieser Einen Gestalt erhalten wäre; da sie aber in dem Handexemplar so vorliegt, wie er sie gab, zum Theil von ihm selber geschrieben, so haben wir hierin seine »Intention« zu suchen. Auf diese Weise finden wir für die im Einzelnen oft ziemlich verwickelte

Digitized by Google

Frage doch im Ganzen eine leichte Lösung. Zur ersten berechtigten Intention gehört also nothwendig die erste Aufführung. In anderen Fällen ist es einfacher. *Aci Galatea e Polifemo* von 1708 und das englische Pastoral *Acis and Galatea* sind Originalwerke, berechtigte unantastbare erste Intentionen, obwohl wir keine Aufführung derselben nachzuweisen im Stande sind; und das aus beiden, mit beträchtlichen neuen Zusätzen, gestaltete Bühnenwerk *Acis* vom Jahre 1732 ist ein Mischmasch, welcher den beiden Vorgängern an künstlerischer Bedeutung nicht entfernt gleichkommt. In einem ähnlichen Verhältnisse steht das Oratorium *Esther* von 1720 zu der zwölf Jahre später öffentlich aufgeführten Gestalt desselben Werkes. Auch hier wird keiner behaupten, dass die berechtigte Kunstgestalt erst durch die später nöthig gewordenen Umstellungen oder Erweiterungen erlangt sei. Ein drittes Beispiel liefert *Pastor fido*. Das wenig umfangreiche Werk von 1712 ist ein künstlerisches Gebilde, mit welchem verglichen das erweiterte Musikspiel von 1733 ein Mischmasch genannt werden muss. Man muss alle solche Fälle wohl erwägen und das Ganze übersehen, wenn man bei der Herausgabe im Einzelnen sicher gehen will. Dass der Künstler in der Glühhitze des Schaffens, also in seinen ersten Intentionen, durchweg richtiger empfindet, als später im abgekühlten Zustande, wo er seinem Werke gleichsam als ein Fremder gegenüber steht und durch mancherlei unkünstlerische äussere Rücksichten beengt ist, bleibt eine unbestreitbare Wahrheit. In der Anwendung auf den einzelnen Künstler erleidet sie aber alle jene Modificationen, welche die Eigenart seines Schaffens bedingt. Händel steht in der bunten Mannigfaltigkeit des Gestaltens und den daraus hervorgehenden Schwierigkeiten unter allen Tonkünstlern wohl unbestreitbar oben an.

15.

Sp. 441 erwähnt Herr Cusins »Schmidt's Abschrift im Buckingham Palast«. Hierüber Folgendes zur Aufklärung. Bevor König Georg IV. die Autographen Händel's von dessen Schüler Schmidt zum Geschenk erhielt, liess er sich die Hauptwerke, oder was man damals so ansah, auf gross Folio sauber abschreiben und königlich einbinden. Dass sie vor dem Besitz der Autographen geschrieben seien, ist indess nur eine Vermuthung, obwohl eine sehr begründete, und man darf weiter annehmen, dass die Copien unter der Aufsicht des jüngeren Schmidt angefertigt wurden. Die allgemeine Annahme aber, dass dieser selber die grosse Sammlung geschrieben habe, beruht auf einem Irrthume; es ist daher nicht richtig, von Schmidt's Abschriften im Buckingham Palast zu sprechen. Mit der näheren Auseinandersetzung will ich die Leser verschonen; ich werde aber schon in den nächsten Tagen Gelegenheit haben, meinem verehrten Freunde Herrn Cusins an Ort und Stelle den Sachverhalt darzulegen, und zwar auf Grund Schmidt'scher Compositionen, welche mir im Autograph vorliegen. — Die so oft im Verlaufe dieser Abhandlung, in den Vorreden der Händelausgabe und anderswo erwähnten Abschriften Schmidt's rühren von Joh. Chr. Schmidt dem Vater her.

16.

Die Copie des Messias, welche Händel dem Londoner Findlings-Hospital vermachte, mag immerhin erst nach seinem Tode angefertigt sein, wie Herr Cusins Sp. 455 meint. Aber wegen ihrer wissenschaftlichen Bedeutungslosigkeit und ihres Mangels an Correcturen oder Anweisungen von der Hand Händel's braucht man solches nicht anzunehmen, denn er kümmerte sich augenscheinlich nicht viel um die Abschriften, welche von seinen Werken genommen wurden, ausgenommen diejenige, nach welcher er dirigirte. Eine fast noch grössere Gleichgültigkeit beobachtete er den Drucken gegenüber. Stünde uns für die Herausgabe also kein anderes Material zu Gebote, als solche Abschriften von zweiter Hand und die Drucke von Walsh, so wären wir schlecht berathen; keiner der grossen Tonkünstler würde dann in einer so mangelhaften Gestalt auf die Nachwelt kommen, wie Händel.

17.

Es wird den Lesern gewiss aufgefallen sein, dass Herr Cusins die allbekannte Arie »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« bei all ihrer Schönheit zu lang findet und »verständig gekürzt« sehen möchte. Dieser Vorschlag wird für Viele sicherlich den Vorzug der Neuheit haben, denn man erinnert sich wohl eines oft mangelhaften Vortrages des genannten Gesanges, schwerlich aber, dass er irgendwo wegen übergrosser Länge gekürzt wurde. Er schien sich bisher unangetastet zu behaupten gleich dem Halleluja, welches ihm vorauf geht. Derartige ruhige, breit ausgeführte Sologesänge eröffnen bei Händel mehrfach den dritten oder letzten Theil eines Werkes, namentlich wenn der Mitteltheil sehr erregt geschlossen hat. Eine künstlerische Absicht ist hier unverkennbar. Die Bedenken, welche einer etwaigen Kürzung entgegenstehen, werden dadurch so verstärkt, dass man den Gedanken an Kürzung bald aufgeben wird; denn was eben durch seine ruhige Breite wirken soll, würde durch eine Verkürzung seinen eigentlichen Charakter einbüssen.

18.

Wenn Mozart nur zu dem Einleitungssatze der Ouvertüre und später im Laufe des Werkes blos zu jenen kurzen langsamen Chören, welche die Erinnerung an den Tod wachrufen, Posaunen setzte, wie Sp. 469 als »bemerkenswerth« angeführt wird, so ist dieses sicherlich sehr bemerkenswerth. Es lässt sich kein besseres Beispiel anführen für die Thatsache, dass der spätere Meister seine Bearbeitung im Mozart'schen und nicht im Händel'schen Sinne unternahm, als diese Chorsätze; denn die Verwendung von Posaunen bei der Eröffnungsmusik und sodann wieder bei einer Art von Kirchhofscene verleiht der Musik die Färbung des Don Juan, aber nicht die des Messias. Händel gebrauchte die Posaunen nicht in dieser Art, oder doch nicht lediglich in dieser Art, das können wir aus einer unbefangenen Betrachtung seiner Musik entnehmen, wissen es jetzt durch die wiedergefundenen Posaunenstimmen zu Saul und Israel auch urkundlich gewiss. Von Posaunen zu Ouvertüren kann bei ihm natürlich niemals die Rede sein. Wie doch die Zeiten wechseln! In unserer Gewöhnung an das moderne Orchester würden wir kein Arg daran haben, Händel's vier- oder fünfstimmige Partituren seiner instrumentalen Eröffnungsmusiken durch allerlei »Wind« von Holz und Blech aufzublähen, dagegen uns gewaltig sträuben, unter Verzichtleistung auf moderne Zusatzinstrumente Orgel und Clavier dabei mitwirken zu lassen. Und doch kannte Derjenige, welcher diese Musik geschaffen hat, die betreffenden Zusatzinstrumente nicht, oder verschmähte sie an diesem Orte, hielt dagegen seine Claviere zum Eingreifen stets bereit, und passenden Ortes auch die Orgel: alles dieses als Continuo, d. h. nicht nach der Rücksicht auf plötzliche launenhafte Effecte, sondern in beständigem Gange. Wenn man sich nur erst an den Gedanken gewöhnt hat, dass jene Instrumente nothwendig dazu gehören, so findet man dieses auch bald bestätigt und überzeugt sich endlich, dass selbst der technische Bau dieser Musik ohne die Einfügung von Clavier und Orgel weder begriffen noch zum Verständniss gebracht werden kann.

Wenn Posaunen hinzugesetzt werden, so muss selbstverständlich die erste Frage sein, bei welchen Gelegenheiten und in welchem Sinne Händel selber dieses Instrument benutzte. Diese Frage, welche doch so natürlich ist, — da es sich um anerkannte Kunstwerke eines fremden Meisters handelt, die

Digitized by Google

nur durch das scheinen können und sollen, was in ihnen selber liegt, die dagegen durch irgendwelche Hineintragung eines ihnen heterogenen Kunstmittels nach und nach der Auflösung entgegen geführt werden würden, — hat man sich in früheren Zeiten niemals gestellt. Wer für Zwecke der Aufführung etwas davon nahm oder hinzu that, verfuhr hierbei nach dem musikalischen Empfinden, welches ihn und seine Zeitgenossen leitete, und wenn man erklärend oder entschuldigend anführen mag, dass frühere Bearbeiter weniger von Händel's Werken und von der ihm eigenthümlichen Benutzung der Kunstmittel kannten, als wir jetzt, so muss doch auch daran erinnert werden, dass keiner von ihnen das Bedürfniss empfand, danach zu forschen. Posaunen sind bei Israel und Saul, also können sie auch beim Messias und bei anderen Werken nicht unrichtig sein. Der Zweck, der Ehrgeiz eines Bearbeiters müsste sich nun einzig und allein darauf richten, den hinzu geschriebenen drei Posaunen eine solche Fassung zu geben, dass diese bei einem etwaigen Wiedererscheinen der verlornen Händel'schen Stimmen mit Ehren bestehen könnten. Etwas derartiges lässt sich erreichen, und unsere Künstler werden es mit der Zeit auch erreichen; das Studium muss nur den rechten Weg einschlagen. Was hier zu geschehen hat, ist nichts anderes, als eine Ergänzung fehlender Theile. In der Plastik ist diese Kunst durch reine Anschauung und lange Uebung zu hoher Vollendung gebracht. Die Musik gleicht der Plastik darin, dass von ihren Werken ebenfalls Stücke abgebrochen werden können: hoffen wir daher, dass sie ihr bald auch gleich sein werde in der Fähigkeit der lebenden Künstler, den alten grossen Musterwerken ihr Recht widerfahren zu lassen und die durch die Zeit gerissenen Lücken derselben mit künstlerischem Verständnisse auszufüllen.

(Schluss folgt.)

Eine neue Notation.

(Schluss.)

Es waren früher lange Zeit noch andere Notationen im Gebrauch, z. B. die verschiedenen Tabulaturschriften, welche in Kürze und Uebersichtlichkeit hinter Herrn Decher's Neuerung sicherlich nicht zurück stehen; aber sie alle sind verschwunden trotz ihrer unleugbaren Vorzüge, weil sie für die Darstellung der contrapunktisch-musikalischen Form unzulänglich waren. Als ein Bild dieser Formen ist unsere Notation, wie sie sich durch viele Jahrhunderte gebildet hat, ein Meisterwerk zu nennen, ein wirkliches Tonbild, nicht blos eine schriftliche Aufzeichnung. Wer aber die contrapunktischen Formen — unter welchen hier natürlich das ganze Gebiet der nachahmend thematischen Arbeit verstanden wird — nicht als den Mittelpunkt der ganzen Musik ansieht, der wird in unserer Tonschrift viele Mängel entdecken. Sie erscheint wie eine zufällig zusammen geschobene Conglomeratbildung aus verschiedenen Stimmen und Instrumenten, die auf Kosten der Klarheit und Uebersichtlichkeit des Ganzen sämmtlich ihre Eigenthümlichkeiten mit in die Partitur herüber genommen haben. Daher die bunt verschiedenen Schlüssel, Tonlagen u. dgl. nach den Gewohnheiten der einzelnen Stimme. Partitur, wie der Name besagt, bedeutet eine Zusammentragung verschiedener Theile. Sobald nun aber diese einzeln aufgezeichneten Reihen an einer echt contrapunktischen Gesammtbildung sich betheiligen, welch ein anderes Bild wird dann die Partitur! Das Conglomerat gewinnt Leben, und was auseinander zu fallen schien, fliesst nun in einheitlicher Bewegung dahin, nicht nur in der äusserlichen Bewegung des Taktes, sondern in der musikalischen Lebendigkeit gemeinsamer Formen und Gedanken. So viel ist aber gewiss, wo diese contrapunktischen Gebilde nicht mehr den lebendigen Mittelpunkt der Musik ausmachen, da lässt sich leicht eine Notation ersinnen, welche passender wäre, und es ist unleugbar, dass unsere moderne Musik durch die alte Schreibweise sich vielfach beengt findet. Man hat allmälig so vielerlei Beischriften für nöthig befunden, in Wörtern, Zeichen, Strichen und Bogen, dass neben und zwischen der alten fast eine zweite Notation entstanden ist. Anscheinend ist nur das Streben nach grösstmöglicher Deutlichkeit die Ursache davon gewesen; sieht man aber genauer zu, so liegt dieselbe tiefer, nämlich in dem sensualistischen Charakter der modernen Musik. Diese erhält in unserer Notation, wie sie sich geschichtlich gestaltet hat, keine adäquate Darstellung. Die weitest gehenden Gebilde, wie die mit allem modernen musikalischen Comfort ausgestatteten Wagner'schen Partituren, zeigen solches am deutlichsten; sie sind in der alten contrapunktischen Notenschrift von einer höchst schwerfälligen breiten Umständlichkeit, würden aber in gedrängten Farbencomplexen nach Art der Decher'schen, wo die stimmlich getheilten Instrumente derselben Familie eng zusammen liegen, weit übersichtlicher sich ausnehmen. Herr Decher giebt uns als Beispiel den zweiten Satz aus der fünften Symphonie von Beethoven, welcher als Farbenbild keinen grossen Staat macht; hätte er an dessen Statt ein Opernstück Wagner's gewählt, z. B. die Einleitung zu Lohengrin, so würde sein Exempel ganz anders paradirt haben, und er hätte uns damit auch sofort in die eigentliche Heimath seiner neuen Ideen eingeführt. Es ist der Boden des musikalischen Sensualismus, auf welchem sie erwachsen sind.

Obwohl sie nun damit eine nicht zu unterschätzende Nährquelle in der gegenwärtigen Musik besitzen, halten wir trotzdem diese farbige Notenschrift für unausführbar. Wenn sich unsere musikalischen Verhältnisse gesund entwickeln, woran zu zweifeln wir keine Ursache haben, so wird die bisherige Notation bleiben, eber unsere Musik wird sich ändern; sie wird, an Erfahrung bereichert und von Auswüchsen befreit, den Weg zurück suchen nach den contrapunktischen Formen, in welchen alle Idealität der rein musikalischen Kunst beschlossen liegt, und sie wird ihn finden. Experimente, wie das hier besprochene, haben aber immerhin das Gute, dass sie uns durch gegensätzliche Beleuchtung den Schatz erkennen lassen, welchen wir an unserer altgewohnten Notation besitzen und auch, worin sein eigentlicher Werth besteht. In ihm behüten wir also zugleich die Idealität unserer Kunst. Hierüber wäre noch manches zu sagen, aber das Obige wird genügen.

Herrn Decher's »chromographische Darstellung« ist in mancher Hinsicht interessant, man möge sie daher nicht ganz unbeachtet vorübergehen lassen. Sieht man von der Farbe ab, so nehmen seine Tonreihen sich aus, wie die Ligaturschriften des Mittelalters, namentlich wie die mehrstimmigen Sätze des 15. Jahrhunderts, denn auch damals gebrauchte man weder Stiele noch Schwänze. Im vollen Farbenstaat sieht die neue Notation aus wie bunt gestreifter Kattun, und es lässt sich soviel leicht prophezeien, dass ihre Einführung in den Musikgebrauch sogar gewisse gewerbliche Folgen haben würde. Beliebte Sätze aus Opern oder anderen Werken würden Kleidermuster abgeben, und neben Badeörtern, Landkarten, der Schlacht von Sedan, dem Niagarafall etc. könnte man sicherlich bald auch Beethoven's neun Symphonien und viele andere Classiker, oder solche die es werden wollen, in Partitur auf Schnupftüchern kaufen.

Für die Stärke- oder Vortragsgrade, um dieses zuletzt noch zu erwähnen, hat der Verfasser fünf Abstufungen festgesetzt: sehr stark, *ff* — stark, *f* — mässig, *mf* — schwach, *p* — sehr schwach, *pp*. Er bezeichnet sie durch einen horizontalen Streifen von fünf Linien, welcher oberhalb der Partitur angebracht ist; diese fünf Linien entsprechen den fünf Abstufungen der Tonstärke. Eine stärkere Linie, der Deutlichkeit halber mit

Digitized by Google

einer bestimmten Farbe versehen, steigt nun in diesen Stufen auf und ab je nach den erforderlichen Stärkegraden. Dies ist sehr deutlich, kann natürlich nur für eine Tonstärke gelten, welche dem ganzen Orchester oder dem gesammten Tonkörper einer Aufführung gemeinsam ist. Für einen solchen Zweck ist sie entschieden passend, und da eine derartige Bezeichnung der Stärkegrade nicht an eine bestimmte Notation gebunden ist, sondern über unseren bisherigen Partituren so gut stehen kann, wie über den neuen Decher'schen, so ist es nicht unmöglich, dass sie unter Umständen eine praktische Verwendung findet. *Chr.*

Zur neuen Claviatur.

Gestatten Sie freundlichst einem Neuclaviaturisten, der nur den einen Wunsch hegt, die oft aufgetauchte Frage der Neuclaviatur endlich einer gründlichen und erschöpfenden Prüfung zugeführt zu sehen, noch einmal in Form von rein sachlichen Mittheilungen sein Scherflein zu diesem Zwecke beizutragen.

Während der Hauptstreit sich jetzt nur um die Praxis und zwar um die Obertasten dreht, scheint die theoretische Seite der Frage schon klarer vor uns zu liegen, was daher kommen mag, dass Alle, welche dieselbe je vertheidigten, — wahrscheinlich jeder durch eigenes Nachdenken — stets dieselben Vortheile und Ansichten zu Tage förderten. Herr A. Tuma beweist in Nr. 24 sogar mathematisch, dass die einfachste Claviatur die leichteste sein müsse, und selbst Herr W. Oppel erkennt in seinem Gegenartikel in Nr. 3 an, dass die Vereinfachung des Fingersatzes theoretisch unbestreitbar sei. Da lohnt es sich gewiss der Mühe, eine so vielversprechende Idee auf irgend einem Wege der Verwirklichung näher führen zu helfen.

Interessant für die Geschichte der Neuclaviatur sind, als älteste Kunde, die 29. und 30. Betrachtung des mir neulich in der Göttinger Universitätsbibliothek zu Gesicht gekommenen »Musikal. Patrioten 1728«, worin Joh. Mattheson mit beredten Worten und zahlreichen Begründungen die Neuerung, welche von einem Engländer FA vorgeschlagen wird, vertheidigt. Leider kam es damals nicht zu praktischen Versuchen. Fünfzig Jahre später würde Mattheson's Einfluss hingereicht haben, dieses Kind, an dem er die Taufe vollzog, in die Welt einzuführen und uns diese, heute viel schwierigere Arbeit zu ersparen; denn 1728 war die gleichschwebende Temperatur — die Gleichberechtigung der 12 Scalen — noch nicht hergestellt; man stritt sich noch darum und deshalb nur ist es zu erklären, dass Mattheson nicht durchdrang. — Aus einem ebenso feurigen Briefe von J. G. Ziegler aus Halle (als Anhang zum »Musikal. Patrioten«) geht noch hervor, dass dieser, also ein Deutscher, schon früher die Neuclaviatur erfunden habe. Einen Auszug des Wissenswerthesten aus dem Musikal. Patrioten bringen die letzten Nummern des »Echo« (Nr. 26 und 27). Interessant ist darin ferner eine »Anmerkung« aus dem bekannten Hefte »Anweisung, Claviere u. s. w. rein zu stimmen« von Barth. Fritz 1756 (5. Aufl. 1829, Breitkopf und Härtel), worin ebenfalls die Idee hervorgehoben wird.

Die ebensowenig glückenden Einführungsbestrebungen in der Zwischenzeit übergehend, glaube ich weiter auch annehmen zu dürfen, dass die beiden Broschüren der gegenwärtigen Bewegung von H. J. Vincent (Malchin bei A. Hothan) und von A. Hahn*) (Königsberg bei A. Buldig) den Lesern bekannt sein werden; aus diesen ist der bisherige Verlauf der Angelegenheit näher zu ersehen. Louis Köhler hatte den von Vincent im April 1874 angeregten Streit von der Feder durch sein »Schafft eine Probeclaviatur« auf das richtige Feld gelenkt, und A. Hahn, dem Director der tüchtigen Königsberger Musikschule, gebührt das Verdienst, sich mit Wärme der praktischen Prüfung als Erster gewidmet zu haben. Derselbe hat die Vincent'sche Claviatur (geliefert von der Firma C. J. Gebauhr daselbst, dessen Geschäftsführer Hüllmann schon am 18. Febr. ein Concert auf derselben bestand) an jener Schule eingeführt, rühmt in einem Artikel contra H. Weimar (Harmonie 17/18) die praktischen Resultate und schliesst mit den Worten: »Wer einmal sieht, wie viel leichter Alles auf der neuen (Claviatur) geräth, der verliert einfach die Lust, sich auf der alten unnütz zu strapaziren.«

Bis jetzt hatten wir also einerseits die Ansicht: das Spiel auf den Obertasten der Neuclaviatur ist eine Erschwerung der Technik, andererseits die Replik: das Spiel auf Obertasten ist nicht mehr schwer, sobald man nur den richtigen Fingersatz, die neue Technik aufsucht und übt.

Durch A. Tuma's Vorschlag, alle Obertasten abzuschaffen, ist nun die brennende Frage plötzlich in ein neues Stadium getreten, und dieses dürfte die Brücke bilden, auf welcher sich Gegner und Freunde der Neuclaviatur versöhnt die Hände reichen. Das wünschte ich von Herzen, denn ich glaube, dass man einst von der Vervollkommnung der Claviatur eine der bedeutendsten Epochen in der Geschichte der Claviermusik, ja vielleicht der ganzen Musik datiren wird; und zu solchem wichtigen Schritte bedarf es der kräftigsten Mitwirkung aller Musikfreunde und der Fachmänner insbesondere.

Dass Obertasten in gewisser Hinsicht z. B. für Dickfinger Spielhindernisse sind, ist nicht zu bestreiten; wiewohl andererseits auch die Ansicht vorherrscht, dass die Obertasten öfter noch Stützpunkte einer sichern Applicatur darböten. Die Claviatur Figur 1 und 2 ist von Tuma selbst insofern als unspielbar bezeichnet, als den Hälsen der Unter- und Obertasten gleicher Raum zugetheilt wird. Die Hälse der Untertasten müssen natürlich breiter gehalten werden. Meine Claviatur hat bei 15 Ctm. Octavenspannung 1,6 Raum zwischen den Obertasten von 0,9 Breite. Diejenige von Professor M. E. Sachs in München (welcher in Nr. 12 der Harmonie seine bereits 3jährigen praktischen Erfahrungen darlegt und zu dem gleichen Resultate gelangt, wie Tuma, nämlich $^2/_3$ Zeitersparniss) hält nur 14 Ctm. und hat also noch schmälere Obertasten.

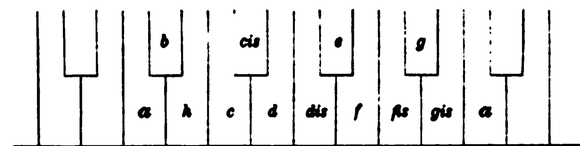
Ob nun das neue Project Fig. 3 und 4 allen Erwartungen entsprechen wird, müssen wir der Prüfungs-Commission zur Begutachtung überlassen. Mir kam bei Ansicht der Zeichnung der Gedanke, als müsse die vollkommenste Claviatur auch beiden Tastenarten, den kurzen und langen, gleiche Rechte zutheilen, weil beide in chromatischer Anordnung gleiche Pflichten zu erfüllen haben. Könnte dieses dadurch erreicht werden, dass man die kurzen Tastenköpfe verbreitert*) (der Zwischenraum 0,8 hat doch wohl keine Verwerthung) und dass man eventuell beide Tastenköpfe mit kleinen Zwischenräumen, wie bei den Hälsen, versieht? Würde man ferner vielleicht die hervorragenden Köpfe ganz vermeiden können, indem man die sämmtlichen Hälse auf gleiches Niveau mit ersteren erhöht, so dass nur die langen Tastenköpfe um die Falltiefe der kurzen Tastenköpfe niedriger zu liegen kämen? Doch ich halte mich hier wohl bei Nebensachen auf; je mehr man sich eben ernstlich mit der Verbesserung der Tastatur beschäftigt, desto mehr Mittel und Wege glaubt man zu entdecken. Denn selbst für den Fall, dass Gegner und Freunde des Vincent-Tuma'schen Vorschlages sich nicht einigen könnten, blieben uns immer noch andere Schritte zur Vervollkommnung der Altclaviatur übrig. Ich verfertigte mir z. B. schon im Herbst, als man die Vermeh-

*) A. Hahn geht darin näher auf die Construction ein und empfiehlt noch eine weitere, die Bogenform der Claviatur, welche bei der Tuma'schen Einrichtung grossen Nutzen haben möchte.

*) Natürlich müssten dann die langen Tasten an dieser Stelle einen Einschnitt erhalten.


Digitized by Google

rung der Obertasten von 5 auf 6 zu tadeln anfing, eine — freilich nur stumme — Claviatur, welcher ich folgende Anordnung gab:



Die Octave besteht aus einer viermaligen Folge von 2 Unter- und 1 Obertaste, würde also nach bisherigem Masse (der Hälse *h c cis* oder *e f fis* der Altclaviatur), dessen Spielbarkeit feststeht, 16 Ctm. halten und noch weiter geschmälert werden können, zumal wenn man Tuma'sche Vortheile anbrächte. Die 4mal 3 Scalen spielen sich wie *A D* und *B* der Altclaviatur, also handgerecht in gleichmässiger Lage; dur und moll behält jedesmal gleichen Fingersatz. Dadurch dass auch diatonisch nie zwei Obertasten aufeinander folgen, ist überall ein bequemer Fingerwechsel möglich. Die Klagen der Dickfinger verstummen; Oberstimmen sind nun keine Spielhindernisse mehr, sondern nur noch Stützpunkte der Applicatur. Doch genug davon — ich wünsche Nichts mehr, als dass wir diese zweite Claviaturordnung nicht nöthig haben, denn sie hat stets den grossen Nachtheil vor der Vincent'schen, dass sie intellectuell einen Grad weniger leistet, oder nach Tuma etwa $1/_3$ mehr als 152 normale Hauptfingerstellungen nöthig macht — wenn ich richtig calculirt habe.

Was nun noch die von Tuma proponirte Markirung anlangt, so ist es begreiflich, dass man zuerst daran denkt, die alte Färbung der Tasten auf die neue zu übertragen. Dieses hätte jedoch nur für den Altclaviaturisten Zweck, weil er sich beim Umstudiren leichter orientiren würde. Für den Anfänger ist es einerlei, welche Farbe die Tasten haben und wie die Marke angebracht wird. Bei meiner Neuclaviatur sind nur die drei *c–d–e*-Obertasten mit weissen Platten belegt, was jedoch, wie mir allseitig bestätigt wird, für das Auge unangenehm wirkt. Ein weisser Punkt am hinteren Ende der Taste dürfte übrig genügen. Da wir jedoch eine Zukunfts-Claviatur feststellen wollen und deshalb die Uebergangsperiode unser Urtheil nicht verwirren darf; da ferner sich der Tastsinn so schnell an die vollkommene Regelmässigkeit der Tastenlage und Entfernung gewöhnt, dass dem Auge bald die geringste Marke genügt; und da jede verschiedene Färbung der Tasten bei der Transposition, welche z. B. bei der Gesangsbegleitung auf der Neuclaviatur eine sehr grosse Rolle spielen wird, nur hindern muss, so möchte ich entschieden für eine bewegliche Marke, welche auch Mattheson und Hahn empfehlen, den Meinungsaustausch anregen. Die Fabrikanten werden diese am Besten anzubringen wissen. Das einfachste Mittel wäre ein schmales verschiebbares Bretchen von der Länge der Tastatur, an der Rückwand direct über den Tasten angebracht, auf welchem Bretchen drei Obertasten durch weisse und drei Obertasten durch schwarze Strichlein markirt werden. Die erste und die letzte Taste der Claviatur bildet gewöhnlich das *A*, im andern Falle müssten diese beiden Tasten gezeichnet werden, um die Normalstellung der Schiebmarke zu bestimmen.

Ich schliesse, indem ich der Hoffnung nochmals Ausdruck gebe, dass die von Herrn A. Tuma angeregte Prüfung der Neuclaviatur durch Männer der Technik und des Clavierbaues recht bald ihren Anfang nehmen möchte, damit wir in nicht allzu ferner Zeit zu einem endgültigen Resultate gelangen, und damit die vielseitigen geistigen und materiellen Interessen, welche mit der vorliegenden Frage zusammenhängen, nicht allzu lang in Spannung gehalten werden. *Otto Quantz.*

Anmerk. der Redaction. Der in mehreren Aufsätzen von verschiedenen Seiten erörterten Frage über die neue Tastatur haben wir hiermit eine vielleicht schon über die Grenzen einer musikalischen Zeitung hinausgehende Berücksichtigung widerfahren lassen und müssen nunmehr, wie auch der Herr Verfasser andeutet, den Männern der Technik des Clavierbaues und ihren Zeitschriften das Weitere anheimstellen. Ueber die etwaigen Resultate hoffen wir von unserm werthen Mitarbeiter, welcher den Gegenstand in Nr. 3 d. Ztg. zur Sprache brachte, oder einem andern unbefangenen Beurtheiler, gelegentlich einen kritischen Bericht zu erhalten.

ANZEIGER.

[180] In meinem Verlage erschien:

Concert
für das Violoncell
mit Begleitung des Orchesters
von
Joachim Raff.
Op. 193. D moll.

Clavierauszug mit Solostimmen	8 Mark.
Solostimme allein	2 Mark.
Partitur . . . netto	8 Mark.
Orchesterstimmen	12 Mark.

Leipzig. C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.
(*R. Linnemann.*)

[181] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

ROMANZE
für
Violine
mit Begleitung des Orchesters
componirt
und Herrn Professor Joseph Joachim gewidmet
von
RICHARD BARTH.
Op. 3.

Partitur. Pr. 3 M. Stimmen. Pr. 3 M. Mit Pianoforte. Pr. 2 M. 50 Pf.


Digitized by Google

[182] **Mendelssohn's Lieder.**

Sämmtliche Lieder f. gemischten Chor. Part. M. 3. 30. St. M. 5. 10.
Sämmtl. Lieder für 4 Männerstimmen. - - 3. — - - 5. 40.
Sämmtliche Lieder für 2 Singstimmen und Pianoforte. . - 3. —
Sämmtliche Lieder für 1 Singstimme und Pianoforte. . - 13. —

Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

---

[183] Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Compositionen

von

Peter Cornelius.

Op. 8. Weihnachtslieder. Ein Cyklus für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Text vom Componisten. (Nr. 1. Christbaum. »Wie schön geschmückt der festliche Raum«. [Freudig lebhaft. G dur. 6/8.] Nr. 2. Die Hirten. »Hirten wachen im Feld«. [Ruhig. D dur. 6/8 9/8.] Nr. 3. Die Könige. »Drei Könige wandern aus Morgenland«. [Langsam. G dur. 4/4.] Nr. 4. Simeon. »Das Knäblein nach acht Tagen«. [Erzählend, nicht schleppend. G dur. 3/4.] Nr. 5. Christus der Kinderfreund. »Das zarte Knäblein ward ein Mann«. [Langsam. Es dur. 3/4.] Nr. 6. Christkind. »Dass einst ein Kind auf Erden war«. [Lebhaft und frisch. C moll. 3/8.]) Meiner lieben Schwester Frau Elisabeth Schily. 1870. 2 M. 50 Pf.

Op. 9. Trauerchöre für Männerstimmen event. für Alt- u. Männerstimmen. Meinem Freunde Carl Riedel. 1871.
Heft I. (Nr. 1. »Ach wie nichtig, ach wie flüchtig«, geistliches Lied von Melchior Franck. [Feierlich ernst. C moll. 3/2.] Besetzung: Tenor I. oder Alt, Tenor II., Bass I., II., III.) Partitur und Stimmen cplt. 2 M. 25 Pf.
Heft II. (Nr. 2. Nicht die Thräne kann es sagen. »Nicht die Thräne kann es sagen«. [Innig. Ziemlich bewegt. D dur. 3/4.] Nr. 3. Mitten wir im Leben sind. »Mitten wir im Leben sind«. [Bewegt. A moll. 3/4.] Nr. 4. Grablied. »Pilger auf Erden«. [Gemessen, nicht schleppend. F moll. 3/4.] Besetzung für Nr. 2—4: Tenor I. oder Alt, Tenor II., Bass I., II.) Partitur und Stimmen cplt. 2 M. 50 Pf.
Heft III. (Nr. 5. Von dem Dome schwer und bang. »Von dem Dome schwer und bang«, aus Schiller's »Glocke«. [Ruhig gehend, nicht zu langsam. B moll. 4/4.] Besetzung: Tenor I., II., Bass I., II.) Partitur und Stimmen cplt. 2 M.

Op. 10. Beethoven-Lied. »Das war vor hundert Jahren«, für gemischten Chor. Text vom Componisten. [Feierlich bewegt. Es dur. 4/4.] 1871. Partitur und Stimmen cplt. 2 M. 50 Pf.

Op. 11. Drei Chorgesänge für Frauen- und Männerstimmen. Dem Riedel'schen Verein in Leipzig gewidmet. 1871.
Heft I. Der Tod, das ist die kühle Nacht. »Der Tod, das ist die kühle Nacht«, von H. Heine. [Mässig langsam. G moll. 4/4.] (Besetzung: Sopran I., II., Alt I., II., Tenor I., II., Bass I., II.) Partitur und Stimmen cplt. 3 M.
Heft II. An den Sturmwind. »Mächtiger, der brausend«, von Friedrich Rückert. [Rasch und kräftig. C dur. 3/4.] (Besetzung: Doppelchor [2 Soprane, 2 Alte, 2 Tenore, 2 Bässe].) Partitur und Stimmen cplt. 3 M.
Heft III. Jugend, Rausch und Liebe. »Jugend, Rausch und Liebe«, von Friedrich Rückert. [Munter bewegt, doch nicht zu schnell. B dur. 6/8.] (Besetzung: Sopran I., II., Alt, Tenor I., II., Bass.) Partitur und Stimmen cplt. 2 M. 50 Pf.

Op. 12. Drei Männerchöre. Dem Magdeburger Männergesangverein und seinem Dirigenten Herrn Rebling. 1873.
Heft I. Der alte Soldat. »Und wenn es einst dunkelt«, von J. v. Eichendorff. [Ruhig gehend. As dur. 4/4.] (Besetzung: Tenor I., II., III., IV., V., VI., Bass I., II., III.) Partitur und Stimmen cplt. 2 M. 25 Pf.
Heft II. Reiterlied. »Wagen musst du«, von J. v. Eichendorff. [Ziemlich schnell. C moll. 9/8.] (Besetzung: Doppelchor [2 Tenore I., II., 2 Bässe I., II.].) Partitur und Stimmen cplt. 2 M.
Heft III. Der deutsche Schwur. »Es lebt ein Schwur in jeder deutschen Brust«, von J. v. Eichendorff. [Rasch und energisch. Des dur. 4/4.] (Besetzung: Tenor I., II., Bass I., II.) Partitur und Stimmen cplt. 2 M.

Op. 13. Drei Psalmlieder für gemischten vierstimmigen Chor zu Tonstücken von Johann Sebastian Bach gedichtet und dem Chorgesang dargeboten. (Nr. 1. Busslied. »Warum verbirgst du vor mir dein Antlitz«. Nach Psalm 88. [Mässig langsam. A moll. 3/4.] Nr. 2. An Babels Wasserflüssen. »Stromfluth, du rauschest durch Babels Gefilde«. Nach Psalm 137. [Mässig bewegt. G moll. 3/4.] Nr. 3. Jerusalem. »Heil und Freude ward mir verheissen«. Nach Psalm 122. [Feierlich freudig bewegt. B dur. 3/4.]) Dem Gesangverein in Zittau und dessen Dirigenten Herrn Paul Fischer. 1873. Partitur und Stimmen cplt. 3 M.

Op. 14. *Trost in Thränen* (»Wie kommt's, dass du so traurig bist«) von Goethe. Für fünf Solostimmen mit Pianofortebegleitung. [Mässig langsam. G dur. 3/4.] Hans von Bronsart zugeeignet. (Besetzung der Solostimmen: Bariton, Mezzo-Sopran, Tenor, Bass I., II.) 1873. Partitur und Stimmen cplt. 3 M.
NB. Dieses Tonstück ist vom Componisten a capella gedacht, und überlässt er das Anwenden oder Weglassen der Pianofortebegleitung dem Ermessen der Sänger.

Op. 15. Lieder für Tenor oder Sopran mit Pianofortebegleitung. Text vom Componisten. (Nr. 1. Sei mein. »Tief im Gemüth mir Liebe glüht«. [Andantino. B dur. 3/4.] Nr. 2. Wie lieb ich dich hab. »Und sängen die Vögel dir laut meine Lieb«. [Allegretto con moto. F dur. 6/8.] Nr. 3. In der Ferne. »Die Blümlein auf der Haide«. [Allegretto moderato. C dur. 2/4.] Nr. 4. Dein Bildniss. »Halb Dämmerschein, halb Kerzenlicht«. [G dur. 3/4.]) An Bertha. 1873. 2 M.

Op. 16. Duette für Sopran und Bass mit Pianofortebegleitung. (Nr. 1. Heimathgedenken. »Wenn die Sonne sinkend hintern Berg sich neigt«, von Aug. Becker. [Andantino con moto. F dur. 3/4.] Nr. 2. Brennende Liebe. »In meinem Garten lachet«, von Julius Mosen. [Allegretto vivace. A dur. 2/4.] Nr. 3. Lied aus *Viola* von Shakespeare. »Komm herbei, komm herbei«. [Andante con moto. D dur. 3/4.] Nr. 4. Scheiden. »Die duftenden Gräser auf der Au«, von Hoffmann von Fallersleben. [Andante non troppo lento. Es dur. 3/4.]) 1873. 3 M.

Op. 17. Reiterlied (»Frisch auf in Windeseil, im Fluge wie der Pfeil«) für Männerchor mit Zugrundelegung eines Marsches von Franz Schubert. [Allegro non troppo. Cis-moll. 4/4.] Dem »Liederhort« in München. Partitur und Stimmen cplt. 3 M.

---

[184] Verlag von **C. Luckhardt** in Cassel und Leipzig:

J. Carl Eschmann,

Op. 60. **Für das erste Clavierjahr.** Musikalisches Uebungsmaterial zu 2, 3 und 4 Händen für den Elementarunterricht junger Anfänger im Clavierspiel. Pr. 7 M. 50 Pf.
Op. 61. **Für das zweite und dritte Clavierjahr.** Musikalisches Uebungsmaterial zu 2, 3 und 4 Händen ohne Octavspannung für junge Clavierspieler auf der zweiten und dritten Stufe ihrer Ausbildung systematisch geordnet. Pr. 7 M. 50 Pf.

GIESSHÜBLER

[185] **bei Carlsbad,**

Reinster alkalischer Sauerbrunn,

wird bei

Halskrankheiten, Magensäure, Magenkrampf, Keuchhusten und Scharlach der Kinder, Blasenkatarrh und chronischem Katarrh der Luftwege,

ferner mit

Carlsbader Sprudelsalz, als angenehmes, gelind auflösendes Mittel nach Verordnung des Arztes mit oder ohne Milch, endlich als das brillanteste

Erfrischungsgetränk für reconvalescente Männer, Frauen und Kinder, zu allen Tageszeiten und für alle Fälle — wo reines Trinkwasser fehlt, unschätzbar — bestens empfohlen.

Versendungen nur in Original-Glasflaschen durch den Besitzer

Heinrich Mattoni in Carlsbad, Böhmen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. September 1875. **Nr. 37.** X. Jahrgang.

Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara.

Mitgetheilt von **O. von Riesemann.**

(Fortsetzung.)

Damals war es in Berlin der Gebrauch, dass wenn man Postpferde haben wollte, man erst zu dem Commandanten schicken musste, welcher alsdann einen Befehl an den Post-Meister ergehen liess. Wir schickten also hin und verlangten 4 Pferde. Er sagte: »Die Mara will reisen? hat sie denn die Erlaubniss dazu?« und machte einige Schwierigkeiten. Mein Mann ging zu ihm, zeigte ihm den Brief des Königs, und die Pferde folgten. Wir nahmen den Weg nach Freyenwalde, kehrten aber so bald wie möglich nach der Sächsischen Seite. Was uns sehr begünstigte war, dass man zu der glücklichen Zeit keinen Pass brauchte (welcher nur für Handwerker nöthig war), sonst hätten wir wohl nicht weit reisen können. Wir reisten Tag und Nacht ohne zu halten, endlich blieben wir (wegen der grossen Hitze) einen Mittag in Dresden; den Nachmittag setzten wir unsere Reise fort; als wir aber über die Dresdener Brücke fuhren, begegnete uns Graf Brühl zu Pferde. Er erkannte mich nach 14 Jahren, hielt den Wagen an und fragte mich: »Wo wollen Sie hin?« Nach Teplitz. »Sie kommen doch wieder?« Versteht sich, war die Antwort, zwar nicht ohne starkes Herzklopfen. Wenn er in der Stadt den Preussischen Gesandten begegnet hätte, so hätte es doch können einigen Verdacht erwecken. Am Abend des folgenden Tages erreichten wir die erste Böhmische Station, es war ein kleines Dorf. Mein Mann sagte zu mir: »Hier sind wir sicher, nun kannst Du ruhig schlafen.« Er hatte recht; ich hatte öfters auf fürstlichen Betten geschlafen, aber nie so sanft geruht, als auf diesem Stroh.

Ein herrlicher Morgen erwartete mein Erwachen, vor dem Haus war ein grün Plätzchen, dahin liess ich den Thee-Tisch bringen und fühlte mich vollkommen glücklich. *O Liberté!*

Wir eilten aber wie zuvor, unsere Reise Tag und Nacht fortzusetzen; wir sollten sie aber nicht ohne einen grossen Schreck vollenden. Als wir die zweite Nacht vor einer Station hielten und auf Pferde warteten, da kam der Postmeister an den Wagen und bat meinen Mann auszusteigen und in sein Zimmer zu kommen, weil jemand von der letzten Station gekommen wäre, welcher ihn zu sprechen hätte. Ich hörte nur die Hälfte von dieser Rede, denn der Schreck benahm mir fast alle Besinnung. Mara kam bald zurück, um mich zu beruhigen, und bat mich, auch auszusteigen. Der Umstand war folgender.

Nachdem der Posthalter der vorhergehenden Post uns abgefertigt hatte, ging er herein, um nach seiner Uhr zu sehen, ein Gebrauch, welchen die Posthalter haben, um zu wissen, wie viele Zeit die Pferde von Hause sind, und siehe da — sie war weg; ein Kind, welches in der Wiege lag, machte ihm verständlich, dass der Bediente sie mitgenommen hätte; der Mann machte sich also auf und nahm zum Glück einen kürtzern Weg durch den Wald, sonst wenn er den Wagen hätte wollen anhalten, so hätte ihn Mara gewiss erschossen. Der Kerl wurde visitirt, man fand aber nichts. Wir versicherten, dass wir nie dieses Laster an ihm bemerkt hätten. Unterdessen fand sich ein Knecht aus dem Hause, welcher sagte, er habe den Bedienten sehn hinter den Wagen gehen und sich bücken (es war eben sehr kothiges Wetter), er streifte also seinen Ermel herauf, wühlte herum, und zog endlich die Uhr heraus. Man wollte den Dieb da behalten und ihn mit Gelegenheit nach Prag schicken; Mara hielt es aber nicht für rathsam, weil wir dadurch hätten verrathen werden können; er stellte also dem Postmeister vor, dass wir ohnmöglich unsere Reise ohne Bedienten fortsetzen könnten (er ritt immer voran, um die Pferde zu bestellen), dass, sobald wir nach Prag kämen, wir ihn sogleich abgeben würden, er gab ihm ein paar Ducaten für die Mühe, die er gehabt hätte, und wir reiseten weiter. Als wir nach Prag kamen, sagte ich ihm: »Da ich dich nicht mag hängen sehen, so kannst du laufen«. Es war ein kleiner, unansehnlicher, dummer Mensch, ein Freywächter, welchen wir von einem bekannten Officier genommen, weil ein solcher wegen seiner Dummheit eben zu unserm Vorhaben passte. Wir schickten seinem Vorgesetzten 20 Ducaten, wofür man 3 solche hätte haben können. Da Böhmen das Fasanen-Land ist, und solche in Berlin sehr rar sind und folglich sehr geschätzt werden, so schickte ich nach einem Jäger und bestellte mir ein Dutzend Paar, die er mir den 3ten Tag brachte, welche ich an meine Freunde schickte, um ihnen zu zeigen, dass ich noch lebte.

Wir blieben den Winter in Prag (wo Mara Verwandte hatte) und gaben ein paar Concerte; im Frühjahr 1781 gingen wir nach Wien.

Wir baten um die Protection des Kayser Joseph des 2ten, welcher uns Schutz in allen Ländern, mit welchen er verwandt war, versprach; er hätte gerne gesehen, dass ich in Wien geblieben wäre; allein ich wünschte einige Jahre zu reisen; auch hatte er zu der Zeit ein deutsches Theater, und obgleich ich eine Deutsche bin, so liebe ich diese Sprache doch nicht zum singen. Ich versprach, dass sobald er eine italienische Oper haben würde, ich zurückkommen wollte. Ich hatte auch nachher die Gnade, mich der Kayserin Mutter Maria Theresia zu

Digitized by Google

Füssen zu legen. Sie empfing mich in dem schwarz behangnen Audienz-Zimmer (wie alle ihre eignen Zimmer behangen waren) in tiefer Trauer, obgleich es schon 10 Jahr nach dem Tod des Kaysers war. Sie war sehr huldreich, machte allerley Fragen an mich, sprach mit meinem Mann, nannte ihn ihr Landeskind (Mara's Vater und Mutter waren Böhmen), sie bedauerte, dass sie uns nicht hören könnte; sie hätte aber schon seit 10 Jahren kein Vergnügen der Art genossen.

Ich ermangelte nicht, dem wahrhaft grossen *Gluck* meinen Besuch abzustatten; er empfing mich freundlich, und sang (auf mein Bitten) mir einen Nachmittag eine Cantate vor, welche durch seine leidenschaftliche Declamation, trotz seiner rauhen Stimme, einen heftigen Eindruck auf mich machte, so dass er ausrief: »Für Sie wünschte ich eine Oper zu schreiben«.

Auch besuchte ich den Abt *Metastasio,* den grössten italienischen Opern-Dichter, der alle seine Vorgänger und Nebenbuhler in Eleganz, Lieblichkeit, Erhabenheit, Klarheit, Harmonie und Leichtigkeit übertraf, der den Ovid in seinem 12ten Jahre in italienische Verse übersetzt hatte. *) Er freute sich, dass eine berühmte Deutsche doch auch an ihn gedacht hätte. Es that mir leid ihn schon so alt zu sehen, denn ich war schon von meinem 18ten Jahr eine grosse Verehrerin von seinen Werken gewesen und kannte fast alle Opern auswendig.

Nachdem wir ein paar Concerte in Wien gegeben hatten, reisten wir nach Presburg. An diesem Ort thaten wir ein gleiches. Wir reisten nachher über Wien, Prag, München durch die ganze deutsche und französische Schweiz. In München lernte ich die *Mingotti* (welche ich schon erwähnt habe) persönlich kennen. Ich machte ihr die Visite, so wie ich es bey allen berühmten Künstlern und Künstlerinnen zu thun pflegte.**) Sie schien eine Frau von Welt und Verstand zu seyn. In Zürich lernte ich *Lavater* und *Gessner* kennen. Letzterer schenkte mir seine Idyllen, bei ihm gedruckt und mit Kupferstichen versehen.

In Bern machte ich eine Erfahrung, die mir immer zur Warnung gedient hat; nehmlich wir hatten einen Brief an den Commandanten; als wir ihm denselben hinbrachten, bat er uns den Abend bey ihm zuzubringen. Nach dem Souper gingen wir wieder in das kleine Zimmer, wo wir erst waren, zurück. Man zeigte ein grosses Verlangen, etwas von mir zu hören; ich mochte vorwenden, was ich wollte. Kleines Zimmer, noch müde von der Reise, zu schnell nach dem Essen. Man bat immer, »nur um eine Kleinigkeit«; ich sang also, freilich keine Bravour-Arie, aber doch eine sehr künstliche, in welcher es sehr schwer war, die Stimme nach der Grösse des Zimmers zu moderiren, welches eine Kunst ist, worauf ich immer sehr stolz war. Kurtz, ich war selbst mit mir zufrieden, welches selten der Fall war. Man dankte und lobte mich.

Da ich ein Concert in Bern geben wollte, so vergingen wohl 8 oder 10 Tage, ehe es zu Stande kam; unterdessen besuchte uns der Adjutant des Commandanten fleissig, zeigte uns alles was sehenswerth in Bern war, folglich wurden wir sehr vertraut.

Das Concert war im Theater; nach meiner ersten Arie kam der Adjutant zu mir und sagte: »Anjetzt hat man gehört, dass Sie die Mara sind, man zweifelte beym Commandanten daran und meinte, Sie wären entweder nicht die Mara, oder Sie hätten nicht singen wollen«. Ich nahm mir daraus eine Lehre, welcher ich stets treu geblieben bin, nehmlich: niemals irgendwo zu singen, ehe ich bey Hofe gesungen, oder ein öffentliches Concert gegeben hatte. Dem Urtheil des Publicums unterwerfe ich mich mit Vertrauen, aber nicht der Meinung kleiner, öfters unwissender Privatgesellschaften.

In *Genève* lernte ich den berühmten Waldhornisten *Punto* *) kennen, wir wohnten im nehmlichen Gasthof, wo ich denn alle Morgen so glücklich war, ihn sich üben zu hören, man konnte sein Adagio nicht ohne Thränen anhören; auch kam *Viotti* (welchen ich immer für den ersten Violinisten gehalten habe) dahin. Wir trafen uns nachher wieder in Paris, wo ich die angenehmste Zeit meines Lebens mit diesen talentvollen Menschen zugebracht habe: sie kamen des Abends zu mir und spielten Quartetts: Viotti die erste Violine, einer von den ersten Concertisten die zweyte, Punto das Horn oder den Alt, Mara das Violoncell, ein jeder spielte, und ich sang so gut, als hätten wir 1000 Zuhörer gehabt. Ein ähnliches Vergnügen hatte ich nachher in London, wo Salomon mit Viotti die erste Violine abwechselte, Craditt mit Mara das Violoncell. Einige Lords, welche Kenner waren, baten um die Erlaubniss diesem Musen-Circle mit beywohnen zu dürfen, man kann sich auch nichts herrlicheres denken, als wenn passionirte Künstler unter einander **) wetteifern, da drückt die gegenseitige Bewundrung allen Neid zu Boden.

Da ich vor den Fasten nach Paris kam, so konnte es nicht fehlen, dass ich fürs *Concert spirituel* engagirt wurde. Das Publicum war gespannt; man hatte die Todi zwey Jahr vorher beynahe vergöttert. Als ich das erste mahl in die Probe kam, empfing mich das Orchester mit Händeklatschen und Bogenschlagen; ich probirte die göttliche Arie von Naumann *Si t'intendo ombra adorata,* welche ein Muster von vortrefflicher sanfter Harmonie ist, und welche selbst ein Pariser Orchester erst fassen muss, um die schöne Simplicität derselben geltend zu machen. Das Orchester war so gefällig, dieselbe einige mahl zu wiederholen. Als ich den Abend auftrat, wurde ich mit einem Donner von Applaudissement von Seiten des Publicums und Orchesters empfangen. ***) Nachdem ich 3 Verbeugungen gegen das erste gemacht hatte, kehrte ich mich seitwärts um und grüsste das Orchester. Nun fingen diese erst an recht zu lärmen; das Publicum nahm auch wieder Antheil, und wenn es anfing nach zu lassen, so nahm es das Orchester wieder auf, so dass ich den Concertmeister bat, aufzuhören, weil ich sonst nicht würde singen können, denn meine Nerven waren schon ganz erschüttert. Nach dem ersten Act kamen die Musici alle ins Nebenzimmer und überhäuften mich mit Lobeserhebungen, der Concertmeister rief aus: »Nein, die Ehre, die uns die grosse Mara erzeigt hat, ist uns noch von keiner wiederfahren.« Man sieht daraus, wie wenig es bedarf, sich Liebe zu erwerben. Ich that es nicht aus *politique,* denn meine Kenntnisse in der Musik machten mich ganz unabhängig; allein ich wusste auch, dass selbst der grösste Künstler doch immer etwas vom guten Willen des Orchester abhängt. Ich beklage desshalb diejenigen, welche durch ein kopfwerfendes Fussstampfen imponiren wollen, um ihre Unwissenheit zu bedecken, ohne zu bedenken, dass sie sich dadurch bey dem Orchester nur lächerlich machen, welches ihre Schwäche bald merkt, und aus blossem Mitleiden sie nicht durch einen Contrastrich durchfallen lässt. Den 2ten Act sang ich die hinreissende Naumannsche Arie, eine

*) »S. Gerber, Altes Lexicon Pag. 933« (Anmerk. der Verfasserin). Uebrigens spricht Gerber vom Homer, nicht vom Ovid

**) Zusatz am Rande: »Bey der *Catalani* (wenn man sonst diese unter die grossen Künstler zählen kann) habe ich eine Ausnahme gemacht, wir trafen 1819 zu gleicher Zeit in Berlin ein, und da ich mich daselbst als zu Hause ansahe, so erwartete ich von ihr die erste Visite, sie schien aber die Etiquette nicht studirt zu haben.«

*) Randbemerkung: siehe Gerbers Lex.

**) Hinter diesem Worte folgt im Autograph noch »sich«.

***) Am Rande die Worte »hinreissende Aria von ×«, welche nirgends in den Zusammenhang passen.

Digitized by Google

feierliche Stille herrschte im Saal, denn, ohne gerührt zu seyn, konnte man sie nicht anhören. Darauf folgte wieder ein Donner von Beyfall. Das schmeichelhafteste Compliment aber hat mir Naumann selbst darüber gemacht, als er mir dieselbe in Dresden accompagnirte, indem er sagte: »Ich wusste bisher nicht, dass diese Aria so schön ist«. Ich nahm das Tempo derselben etwas langsamer, als er es vielleicht aus Mangel einer Adagio-Passage gedacht hatte, damit ich sie (der Harmonie gemäss) willkürlich verzieren konnte, ohne den Character derselben durch übereilte Laufer (wie es jetzt Mode ist) zu verderben.

Die gefällige Aufmerksamkeit des Orchester bey den Proben trug nicht wenig zu meinem Beyfall in Paris bey, denn wo Harmonie der Töne und Seele herrscht, da muss Kenner und Nichtkenner hingerissen werden. Ich hatte auch die Gnade, öfters in Versailles bey Hofe zu singen, und endlich beehrte mich die Königin mit dem Titel einer *Premiere Chanteuse de la Reine.* *) Wir reisten nachher durch ganz Frankreich bis Bordeaux **) und Marseille ***) und kamen 1783 zu Anfang der Fasten wieder nach Paris zurück.

Die Todi war unterdessen wieder hingekommen, der Director hatte sie engagirt, weil er keine Ahndung von meiner Zurückkunft hatte. Nun war der arme *Le Gros* in einer schrecklichen Angst, die Todi schon engagirt, und die Mara angekommen — man konnte ihn wirklich den *Impresario in angustie* nennen. Natürlicherweise wollte er mich auch haben (denn man weiss, dass das Publicum unbescheyden ist, und sich nicht mit einer guten Sache begnügt, sondern immer alles haben will, ohne doch mehr bezahlen zu wollen), ich wollte aber nicht, er bat alle meine Freunde, mir zuzureden, er dürfte sonst nicht anfangen; endlich liess ich mich überreden mit der Bedingung, dass wir einen Abend um den andern singen sollten, denn ich liebte nicht das Hahngefechte. Sie, als die erste angekommne, sang den ersten Abend. Ich ging ins Theater, ehe der Vorhang aufgezogen war, als ich in die Loge kam und mich eben setzen wollte, fing man an zu applaudiren, ich wusste nicht, was dieses zu bedeuten hatte, und sah mich um, da hörte ich meinen Namen rufen und das Klatschen wurde stärker, ich stand also auf und verneigte mich; die Todi hörte es, und fragte, was das wäre? Man antwortete: »*C'est Mad. Mara que l'on a applaudi dans la Loge*«. Freylich mochte ihr wohl dieses keine Lust machen zu singen. Man wird sich wundern, wenn ich sage, dass wir uns nie begegnet haben; Neid war es von meiner Seite gewiss nicht, denn dieses Gefühl habe ich nie von Seiten der Kunst gehabt. Wir blieben die Fasten in Paris, wo ich (wie ich schon gesagt habe) manchen angenehmen Abend mit Viotti und Punto zugebracht habe.

Im Frühjahr verliessen wir Paris und trafen 1784 in London ein, wo man mich schon erwartete, und wo ich im Pantheon zum erstenmahl auftrat. Der Prinz von Wallis und der Duc de Chartres waren zugegen, letzterer kannte mich schon von Paris aus, und kam mich zu grüssen. Der Prinz bat denselben, ihn mir vorzustellen, und ich hatte die Ehre, den ganzen Abend zwischen beiden zu sitzen, welches denn nicht wenig Aufsehn machte. Von meinem Beyfall schweige ich, denn darüber haben mir die Zeitungen nichts übrig gelassen zu sagen. Den Abend von meinem Benefice war die Oxford-Strasse (welche die längste in London ist) so mit Wagen besetzt, dass ich nicht vorfahren konnte und die Polizey bitten musste, mir Platz machen zu lassen, sonst hätte das Publicum über eine Stunde auf mich warten müssen.

Ende May desselben Jahres wurde Händel zu Ehren (welcher 25 Jahr todt war), die erste *Commemoration* in der Westminster Abbey gegeben. Die königliche Familie und der ganze Hof war zugegen, die ganze Kirche besetzt, alles im grössten Staat, man konnte sich keinen herrlicheren Anblick denken. Die Entrée war eine Guinee per Billet. Um einen guten Platz zu haben, ging man schon um 9 Uhr dahin. *)

Im September ging ich nach Worcester, wo eine Parlamentszusammenkunft war. In England sind alle Jahr Versammlungen in denen Hauptstädten der verschiedenen Grafschaften, um Parlaments-Glieder zu wählen. Dieses dauert 3 Tage. Die ersten von der Grafschaft geben, um den Aufenthalt angenehm zu machen, und die Armen zu unterstützen, des Morgens Musik in der Kirche, und den Abend Concert und Ball. Man engagirt gemeiniglich die besten Sänger und Instrumentalisten aus London dazu. Man hatte schon früher *Tenducci* engagirt. **) Nachdem ich aber in der Westminster Abbey gesungen hatte, betrachtete man mich als eine Hauptperson in den Händelschen Oratorios und suchte mich zu engagiren. Meine Vorgänger pflegten 50 bis 70 Guineen für die 3 Tage zu bekommen; ich bekam gleich das Doppelte und nachher brachte ich es bis 200 Guineen. Tenducci war eben zu der Zeit in Schottland; er schickte eine Staffette nach London (400 englische Meilen) und schrieb: »Ich habe gehört, dass die Mara engagirt ist, ich weiss nicht wie viel sie bekommt, aber ich verlange eine Guinea mehr, als man ihr giebt, sonst werde ich nicht kommen«. Natürlicherweise lachte man über seine Arroganz.

*) »*Grand Concert*« (oder »*Convert*«) »erwähnen«. Randbemerkung.

**) Im Autograph »Bourdo«.

***) »in B. schönes Theater«. Randbemerkung.

*) Folgt das zusammenhangslose Wort »Der«, als letztes auf der Seite.

**) So vermuthlich. Angesteckt ist der grössere Theil des Artikels über Tenducci aus Gerber's Lex., von fremder Hand geschrieben.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen zu dem Aufsatze von G. W. Cusins über Händel's Messias.

(Schluss.)

Nach dem Gesagten wird es unnöthig sein, hier über Mozart's Bearbeitung des Messias ausführlich zu sprechen. Wie man bemerkt haben wird, kritisirt oder belobt Herr Cusins dieselbe im Einzelnen, ohne ein Urtheil über sie als Ganzes abzugeben. Es ist daraus zu entnehmen, dass er sie als Ganzes gelten lässt und nur in einzelnen Punkten verbessert zu sehen wünscht, und hierdurch befindet er sich völlig im Einklange mit einer durchaus allgemein in England verbreiteten Ansicht. An der Berechtigung von derartigen Bearbeitungen zu zweifeln, ist bisher drüben nur sehr Wenigen eingefallen; die tonangebenden Musiker und Musikschriftsteller sind namentlich von der Vortrefflichkeit der Mozart'schen Behandlung des Messias traditionell so fest überzeugt, dass bisher jeder sie gelobt, niemand aber daran gedacht hat, mit genügendem Material eine Prüfung derselben vorzunehmen. Es ist keine Uebertreibung wenn man sagt, dass spätere Bearbeiter Händel'scher Werke mehr darauf bedacht gewesen sind, Mozart zu folgen, als Händel. Im Vorworte des Textbuches zu einer Festaufführung des Messias durch die grosse Londoner Sacred Harmonic Society wurden Mozart's Zuthaten zum Messias als die crowning glory dieses Werkes bezeichnet, gleichsam als habe Händel einen Dom ohne den Thurm aufgebaut und Mozart diesen nun hinzugefügt. In gleicher Schätzung beschloss der hohe Rath der früheren Londoner Handel-Society, Mozart's Zusätze in ihre Ausgabe aufzunehmen, »weil dieselben jetzt allenthalben als ein integrirender Bestandtheil des Werkes angesehen werden«, wie der Herausgeber Rimbault im Vorwort sagt. Die Partitur erreichte dadurch den Umfang von 593 Seiten. Für

Digitized by Google

Mozart hatte man bei dieser Gelegenheit vollen Raum, aber für Händel selber nicht, denn wie der genannte Rimbault weiter schreibt, »wurde nicht für nöthig gehalten, Händel's verschiedene Versionen desselben Textes als Appendix zu dieser Ausgabe zu drucken, weil solches den Umfang des Bandes um 60 bis 80 Seiten erhöht haben würde und zwar ohne einem guten Zwecke zu dienen, weil alle fraglichen Stücke in den Ausgaben von Walsh und Arnold zu finden sind«. Eine bessere Bestätigung der Ueberschätzung Mozart's und Unterschätzung Händel's, als in diesen Worten eines gar seltsam construirten Herausgebers von Originalwerken enthalten ist, lässt sich nicht denken. Rimbault's Vorrede ist vom 30. Mai 1850 datirt. Etwas weiter sind wir in den letzten 25 Jahren doch gekommen, zunächst in der Behandlung der Werke durch den Druck; diesem besseren Impulse wird die Praxis, wenn auch in langsameren Schritten, nothwendig folgen.

19.

Die Gründe, welche Herr Cusins dafür angiebt, dass der Messias jetzt und seit langer Zeit nicht so aufgeführt wird, wie er aufgeführt werden sollte, sind für Deutschland nicht von demselben Gewichte, wie für England. Denn von unseren Orchestermusikern kann man nicht behaupten, dass sie ihre Begleitung zum Messias auswendig wissen; darin sind sie aber ihren englischen Collegen wieder gleich, dass sie Probe und Studium für unnöthig halten. Die Begleitung wird deshalb bei uns ebenso rauh abgespielt wie in England, aber ohne die Fertigkeit des Auswendigwissens. Uebrigens liegt ein Hauptgrund des Uebels darin, dass der Messias im Vergleich zu den übrigen Werken Händel's zu oft gegeben wird; die Musiker werden hierbei auch mit dem besten Willen nicht zu einer lebendigen und charakteristischen Darstellung gelangen können, weil ihnen die Händel'sche Schule fehlt. Das eingehende Studium des einzelnen Werkes ist gewiss ebenso nothwendig als lohnend, aber beständig muss dahin gestrebt werden, bei den Sängern und Spielern den bisher engen Horizont zu erweitern, und solches kann nur geschehen durch das Studium der jetzt unbekannten Werke des Meisters. Aus ihnen ergiebt sich vieles ganz von selbst, was unsern an die wenigen »bearbeiteten« Oratorien gewöhnten Musikern bisher schlechterdings nicht einleuchten wollte. Namentlich für Händel's Instrumentation und Benutzung aller Organe der Ausführung geben sie unerwartete Aufschlüsse. Herr Cusins erwähnt in seinem Aufsatze mehrfach, dass namentlich der Messias in seinem Instrumentale gegen manche andere Werke zurücksteht. Dass also hauptsächlich dieses Werk späterhin überarbeitet wurde, erklärt sich nicht allein aus seiner Popularität, sondern auch aus der auffallend dünnen Instrumentation des Originals. Wenn man nun aber bei Aufführungen diejenigen Instrumente hinzunimmt, auf welche der Meister es berechnet hat, und dann bei der Einübung mit jener Sorgfalt verfährt, welche Herr Cusins Sp. 471 empfiehlt und in seinen eigenen Aufführungen bewährt, so wird das Resultat ein erfreulicheres sein als bisher und auch der Messias in seinem originalen Gewande als hinreichend stark instrumentirt erscheinen.

20.

Zum Schlusse noch ein Wort über die Bemerkungen und Mittheilungen über Händel'sche Tempi, mit welchen Herr Cusins seinen werthvollen Aufsatz beschliesst. Für diese haben wir noch besondere Ursache ihm dankbar zu sein. Sicherlich nehmen wir jetzt die Tempi oft zu classisch, d. h. zu schleppend, und Herr Cusins erwirbt sich ein Verdienst dadurch, dass er an die Gleichartigkeit aller Händel'schen Musik erinnert, heisse sie nun Oper, Oratorium oder Anthem. Von den mitgetheilten Tempi, bemerkt er, sind die durch den ehrwürdigen Sir George Smart erinnerten die schnellsten, und dieses ist sehr natürlich, wenn man die Ueberzeugung hegt, dass sie von allen die Tradition am treuesten bewahrt haben. Smart selber war nicht nur etwas älter und in der praktischen Musik beschlagener, also auch in der Auffassung derselben genauer, als Dr. Horsley, sondern sein Gewährsmann Joah Bates ist ebenfalls besser als Cramer, auf welchen Horsley sich bezieht. Cramer war der erste Violinist bei den grossen Aufführungen, welche 25 Jahre nach Händel's Tode stattfanden, Bates dagegen der Dirigent derselben, und das Amt eines Blattwenders bei dem letzteren war sicherlich am besten geeignet, die verschiedenen Zeitmaasse einzuprägen. Ein heutiger Dirigent bedarf keiner Person, welche ihm das Blatt umkehrt — ist dieses doch in vielen Fällen anscheinend seine einzige Aufgabe! Es wird aber nützlich sein zu erwähnen, dass damalige Dirigenten vom Flügel aus die Aufführung leiteten: der gute Sir G. Smart würde wohlgethan haben, diese Thatsache ebenfalls zu erinnern und zu Papier zu bringen, denn wir werden keinen bedeutenden Schritt in der Behandlung der Händel'schen Musik vorwärts kommen, wenn es uns nicht gelingt, die rechte Thür zu finden, die zu Händel's Praxis führt. Hieran hängt Alles, selbst das Zeitmaass; Sätze, die bei der Anwendung eines lediglich modernen Orchesters übereilt und flatterhaft klingen, nehmen sich in demselben lebhaften schnellen Tempo bei Anwendung von Clavier und Orgel ganz anders aus. Man sollte meinen, die Betheiligung dieser wuchtigen Instrumente würde eher verschleppend wirken, aber das gerade Gegentheil ist der Fall; denn durch ihre unvergleichliche Kraft, den Ton zu halten oder zu fixiren, ermöglichen sie eine lebhaftere Bewegung. Dass Händel's Tempi vielfach schneller waren, als die unsrigen, lässt sich nicht nur vermuthen, sondern sogar beweisen. Einigemale hat er die Dauer der Acte seiner Oratorien in Minuten angegeben. Niemals beträgt diese eine volle Stunde. Wenn wir auch fehlgehen würden, unter diese Zeit alles zu befassen, was das Original enthält, sondern dieselbe nur als einen Ueberschlag des wirklich Aufzuführenden ansehen müssen, so wissen wir doch aus Händel's Textbüchern unzweifelhaft gewiss, was er davon aufgeführt hat, und dieses war zu allen Zeiten mehr, als wir heute von den betreffenden Werken aufzuführen pflegen und auch mehr, als ein jetziger Dirigent in denselben Minuten durchbringen würde. Bei Bravoursätzen gestattete die damalige Praxis sehr wohl, die grössere Kunstfertigkeit unter anderen auch durch ein beschleunigtes Tempo kund zu thun. In die alte Praxis eingehen heisst auch ihre Freiheiten begreifen.

Indem wir hiermit diese Bemerkungen schliessen, müssen wir Herrn Cusins unseren Dank abstatten nicht nur für die vielen werthvollen Mittheilungen seiner kleinen Schrift, sondern besonders auch für den ernsten künstlerischen Geist, welcher sich in derselben kundgiebt. Hierin bezeichnet sie einen bedeutenden Fortschritt über das hinaus, was seit geraumen Jahren von englischer Seite über Händel'sche Musik geschrieben ist; denn seine Worte haben auch da, wo wir ihnen nicht beistimmen können, einen höheren Werth, als der oberflächliche, wenn auch hochtönende Bombast der Tageszeitungen, weil sie auf wirklichen Untersuchungen beruhen. Die mitgetheilte Schrift ist insofern das bedeutendste, was dort in längerer Zeit über den betreffenden Gegenstand erschienen ist. Gleicherweise ist Herrn Cusins' musikalische Praxis auf diesem Gebiete erfreulicher und vorurtheilsfreier, als die derjenigen Männer, welche seine Vorgänger oder Lehrer waren, und wird daher zuversichtlich auch von besseren Erfolgen begleitet sein. Fragen wie die hier erörterten sollten in Versammlungen unter Musikern mündlich verhandelt werden: die Kraft der Belehrung ist dann stärker, die erhaltene Anregung nachhaltiger,

Digitized by Google

und in der Händel'schen Praxis würde dabei leicht die Basis für ein gemeinsames Wirken gefunden werden.

Herr Cusins macht Sp. 471 noch aufmerksam auf italienische Liebesduette von Händel, welche er in seinen Oratorien benutzte. Um unsere Bemerkungen (in welchen die Ansichten von Mehreren zusammen gefasst und zur Geltung gekommen sind) völlig abzuschliessen, wird die nächste Nummer über den betreffenden Gegenstand von anderer Seite noch einen besonderen Aufsatz bringen.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen von Julius Röntgen.

(Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

Op. 1. **Sonate** für Pianoforte und Violine. Pr. M. 5.
Op. 2. **Sonate** für das Pianoforte. Pr. M. 4,5.
Op. 3. **Sonate** für Pianoforte und Violoncell. Pr. M. 5,5.
Op. 4. **Aus der Jugendzeit.** Kleine vierhändige Clavierstücke. 3 Hefte. Pr. à M. 3,5 und 3,75.
Op. 5. **Ein Cyklus von Phantasiestücken** für Pianoforte. Preis M. 3,75.
Op. 6. **Ballade** für das Pianoforte. Pr. M. 2.
Op. 7. **Suite** in vier Sätzen für Pianoforte. Pr. M. 3.
Op. 8. **Phantasie** für das Pianoforte. Pr. M. 4.

S. B. Die allgemeinere Aufmerksamkeit der musikalischen Welt wendete sich dem Autor obiger Compositionen (auch als Spieler derselben) zuerst im Winter 1873/74 zu, wo er in Gesellschaft Stockhausen's und später in der seines Vaters, des rühmlich bekannten Concertmeisters Engelbert Röntgen in Leipzig, seine erste Kunstreise nach München, Stuttgart und Berlin unternahm. *) In Leipzig selbst, seiner Geburtsstadt, war er den musikalischen Kreisen schon längst als ein »sich im Stillen bildendes Talent« bekannt. Referent hatte während seines dortigen Aufenthaltes (1863—1868) mehrfach Gelegenheit, den damaligen Knaben mit seinen kleinen Händchen auf Clavier und Violine manövriren zu sehen und erste Compositionsversuche anzuhören, die für das jugendliche Alter auffallend genug, nämlich ungewöhnlich formsicher und verhältnissmässig eigenthümlich gebildet waren. Nachdem ihm Klengel die ersten Compositionselemente beigebracht, entschloss sich M. Hauptmann, etwa zwei Jahre vor seinem Tode, dem kleinen Julius, der für contrapunktische Studien fast noch zu jung schien, Unterricht zu geben, und wir erinnern uns einiger Aeusserungen Hauptmann's, die dahin lauteten, dass Julius spielend Alles mache, was sonst Erwachsene nur mit schwerer Mühe und unter den sonderbarsten Missgriffen zu Stande zu bringen pflegen. Später ging Röntgen noch bei Fr. Lachner in die Schule. Man sieht also, dass die Jugendzeit gehörig benutzt worden ist, um sich bei den besten Meistern »in der Stille« zu bilden, und man darf wohl gewissen sonderbaren Urtheilen gegenüber fragen, ob es nach solchen Studien einem jungen Künstler nicht erlaubt sei, sich endlich an das Publikum zu wenden, das dem musikalischen Künstler so nöthig ist wie dem Poeten ein Leserkreis oder dem Maler eine Bilder-Ausstellung. Ausgelernt hat ja der Künstler niemals — darauf zu warten hiesse jeder öffentlichen Thätigkeit entsagen.

Seitdem nun von der thätigen Firma Breitkopf und Härtel allmälig eine stattliche Reihe Röntgen'scher Compositionen veröffentlicht worden ist, hat auch die Allgem. Musikal. Zeitung im Verlauf dieses Jahrgangs einige derselben, einzeln und durch verschiedene Referenten, wohlwollend angezeigt. Doch schienen den betreffenden Herren obige Thatsachen nicht bekannt und es wurde ihnen offenbar schwer, aus einzelnen Werken ausgiebige Gesichtspunkte für die Beurtheilung zu gewinnen. Im Besitz sämmtlicher bisher edirter Werke Röntgen's sind wir nun heute vielleicht in der Lage, uns etwas ausführlicher über die Entwickelung auszusprechen, die der junge Künstler, seit wir ihn aus den Augen verloren, zu unserer nicht geringen Verwunderung gewonnen hat.

Wenn die fraglichen Werke in kurzer Frist nach einander erschienen sind, so folgt daraus nicht, dass sie ebenso schnell nacheinander componirt seien. Wir wären geneigt eine Anzahl von Jahren dafür anzunehmen und einige Werke einer ziemlich zurückliegenden Periode zuzuweisen; doch fehlt uns dafür jeder positive Anhalt. Eigentlich Pueriles kommt in sämmtlichen Werken nicht vor — man müsste denn Solches in manchen Stücken von Op. 4 »Aus der Jugendzeit« finden wollen, wo aber der Titel und die Intention des Ganzen es entschuldigen oder sogar rechtfertigen würde. Wir sehen fast überall reife künstlerische Form und einen musikalischen Inhalt, der sich nach jeder Richtung sehen lassen kann: Rhythmische Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit; melodisch Anziehendes überall; starke echt claviermässige Figuration; endlich ein harmonischer und modulatorischer Reichthum, wie ihn die Zeit fordert, jedoch, was wir besonders betonen, von einer durchgängigen Logik, die den guten Musiker kennzeichnet, im Gegensatz zu den sogenannten poetischen Intentionen der Gegenwart, die häufig genug die speciell musikalische Begabung, das feine und scharfe Gefühl für was sich musikalisch schickt und nicht schickt, was gut und was schlecht klingt, in bedauerlichem Maasse vermissen lassen. Dass Röntgen auch Uebung in den schwierigen Formen des Contrapunktes besitzt, zeigt sich speciell in der Phantasie Op. 8, wo ein Canon und zum Schluss eine Fuge vorkommen, von welchen weiter unten näher die Rede sein wird. — Was die Persönlichkeit betrifft, die sich in den Werken abspiegelt, so können wir vorläufig nur sagen, dass dieselbe von überschwänglicher unklarer Empfindung, von unruhvoller Neuerungssucht eben so frei zu sein scheint, wie von jener Bequemlichkeit, die sich mit einfachsten Tonbildern begnügt. Man sieht vorerst hauptsächlich die grosse Schaffensfreudigkeit, und dies scheint uns in Verbindung mit den oben genannten Eigenschaften die Hauptsache. Wirkliche Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit werden sich einfinden, wenn die Epoche des Aneignungs-Bedürfnisses vorüber und der Charakter durch das Leben gebildet und gestählt sein wird. Hoffen wir, dass strenge Wahrheitsliebe und Ueberzeugungstreue dazu beitragen werden.

Betrachten wir jetzt die einzelnen Werke näher.

Ueber das Op. 1 enthält Nr. 21 dieser Zeitung ein kurzes Referat, dem wir uns einfach anschliessen können. Der Referent hatte gewiss recht, sich über dieses Werk nicht ausführlicher vernehmen zu lassen, nachdem schon Op. 7, die Suite, einige Nummern früher (in Nr. 18) besprochen war, freilich ebenfalls in etwas zu summarischer Weise, womit am allerwenigsten dem Leser gedient war. — Mehr hätte schon über die Clavier-Sonate Op. 2 (das zuerst angezeigte Werk) gesagt werden können (siehe Nr. 8). Ueber die positiven Eigenschaften bleibt auch hier der Leser in Ermangelung von dahin zielenden Notenbeispielen und theoretischen Erörterungen im Unklaren. Die dort gemachten Ausstellungen am Satz und an der geforderten Claviertechnik können wir nicht unterschreiben. Wem die dortigen Passagen für die linke Hand zu unbequem zu liegen scheinen, der müsste auch Beethoven unspielbar nennen, und darüber, meinen wir, ist man doch bei dem jetzigen Stand der Claviertechnik hinaus. Im Uebrigen wollen wir, da uns jede Polemik fern liegt, auch hier das Urtheil im Wesentlichen acceptiren, und, um die Geduld des Lesers nicht zu ermüden, zu den späteren weit interessanteren Werken eilen.

*) Siehe die Berichte aus den genannten Städten in dieser Zeitung.
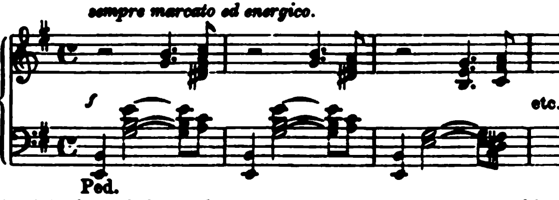
Digitized by Google

Aus eben diesem Grunde müssen wir uns auch noch über die folgenden zwei Werke kurz fassen.

Die Violoncell-Sonate Op. 3 ist äusserlich sehr brillant und effectvoll, der Ideengehalt scheint uns aber geringer als der der Violin-Sonate, und überdies steht das Opus stark unter Mendelssohn'schem Einfluss, was sich besonders in der häufigen Anwendung der gebrochenen Accord-Figuration und der schnell folgenden Accord-Wiederholung ( ) im Clavier bemerklich macht. Der Entwickelungsgang des Componisten scheint überhaupt von Mendelssohn aus allmälig in Schumann'sches Fahrwasser hinzulenken, in welchem wir ihn in Op. 5 bereits entschieden erblicken werden. Die jetzt in Rede stehende Sonate hat drei Sätze: *Allegro moderato* in B-dur $^6/_8$; Romanze *Andante* in G-moll $^2/_4$; *Final-Allegro* in B-dur *Alla breve*. Im Thema des Finale ist Röntgen in ein Händel'sches Motiv gefallen, und auch in den anderen Sätzen und Motiven wird man an Früheres aus anderen Meistern erinnert; aber die Art der ganzen Behandlung ist, wie gesagt, Mendelssohnisch. Immerhin wird die Sonate wegen ihrer guten Formgestaltung und ansprechenden Melodik Freunde und ein dankbares Publikum finden, und wir sind weit davon entfernt, den Mendelssohn'schen Einfluss bei einem Op. drei bedenklich zu heissen, zumal die späteren Opera bereits eine Emancipation darlegen.

Die drei vierhändigen Hefte Op. 4 »Aus der Jugendzeit« enthalten 20 meist sehr kurze Stücke, von niedlichen und ansprechenden Gedanken getragen; manche darunter sind besonders glücklich in Ton und Charakter, manche, wie dies bei 20 Nummern begreiflich, von minder auffallender Wirkung. Die Behandlung des Vierhändigen ist so, dass die obere Partie allenfalls von einem geschickten Schüler gespielt werden kann (meist eine Hand allein, oder beide in Octaven gehend), während die Fülle und das Musikalische mehr in der unteren Partie liegt. Als Vorspielstücke für einen Schüler mit dem Lehrer sind sie daher sehr zu empfehlen, um so mehr, als viele recht lebhafte, rhythmisch bewegte Nummern darunter sind, an welchen nach dieser Seite hin, sowie auch für den Vortrag, etwas zu lernen ist.
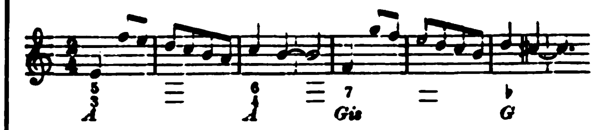
Wir gelangen nun zu einem der werthvollsten Stücke der ganzen Reihe: zu dem Cyklus von Phantasiestücken Op. 5, auf welchen wir näher eingehen zu sollen glauben. Derselbe enthält sieben in sich abgeschlossene Musikstücke, die aber »unmittelbar auf einander folgen« sollen, weshalb auch das Ganze eine Haupttonart hat (E-moll) und am Ende des letzten Stücks das erste Stück — in abgekürzter Form — wiederkehrt. Nr. 1 bringt einen wuchtigen Hauptgedanken in E-moll, $^4/_4$, dem ein ruhiger Mittelsatz in G-dur gegenübersteht — ein geistvolles Stück, so recht als Präludium zu einem Cyklus geeignet; der Hauptsatz voll Kraft und Schwung:



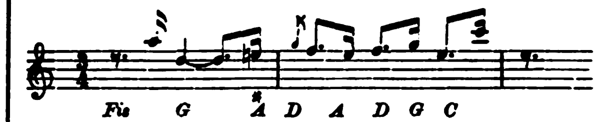
der Mittelsatz duftig und in vollem Claviersatz, von einer noblen Bass-Melodie getragen:
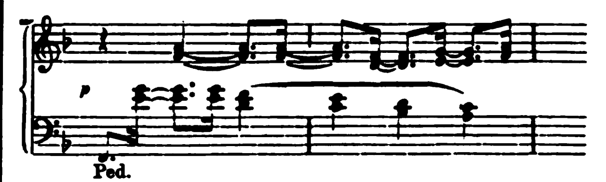


und in sehr schönen Modulationen sich bewegend. — Nr. 2, A-moll $^2/_4$, *Andante*, ist ein kurzes eintheiliges Stück, in dem eine sehnsuchtsvolle Melodie:
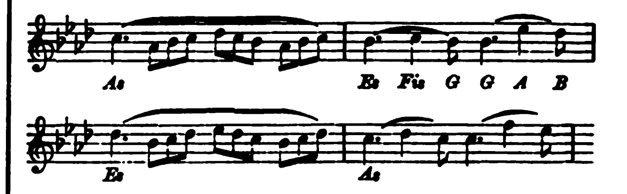


sich in der Haupt- und den verwandten Tonarten einfach und warm ausspricht; dieselbe ist von einer Sechszehntel-Figur umrankt, die aus einer Hand in die andere übergeht und einen vortrefflichen Claviereffect hervorbringt. — In Nr. 3, C-dur $^3/_4$, *Allegretto*, springt uns als Hauptsatz ein interessant rhythmisirtes Thema entgegen:



ebenso consequent durchgeführt und harmonisch-reichhaltig wie der Hauptsatz von Nr. 1. Als Mittelsatz folgt dann ein Stück in F-dur, das den modernen kühnen Harmoniker verräth. Galt früher als Regel, dass nicht mehr als zwei Töne (als Secunde) nebeneinander gelegt werden sollen, so wagt es Röntgen hier mit vier Tönen in folgender Weise — ein bemerkenswerther instrumental-akustischer Effect:
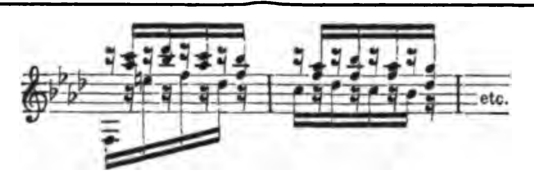


Dieses harmonisch-melodische Motiv wird durch den weiteren Verwandtschaftskreis in geistreicher Weise durchgeführt; dann folgt wieder der Hauptsatz. — Nr. 4, As-dur $^{12}/_8$, *Andante*, ist zweitheilig mit repetirtem ersten Theil. Eine schön bewegte Melodie von zwei Takten:
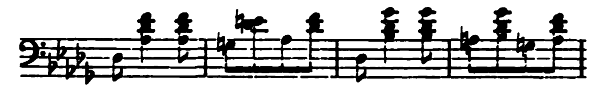


wird hier bald als Ganzes, bald in kleineren Gruppen auf andere Tonstufen übertragen; bemerkenswerth sind wieder die Modulationen und die Sicherheit, mit welcher der Componist auf allerlei Umwegen zu seinen Tonart-Zielen hinkommt; so im ersten Theil von As über Des nach Es, im zweiten Theil von As enharmonisch über E, D, C und B-moll wieder zum Hauptthema in As. Wir finden dieses Stück durchtränkt von einem poetischen Reiz, welcher rein musikalisch ist und jeder Ueberschrift entbehren kann. — Nr. 5, F-moll $^2/_4$, *Presto*, ist wieder ein dreitheiliges Stück mit Mittelsatz, in Des-dur, von ziemlicher Ausdehnung. Das burleske Element ist es hier, welches sich zur Geltung bringt: im Hauptsatz das Wechselspiel von vorschlagender linker und nachschlagender rechter Hand:
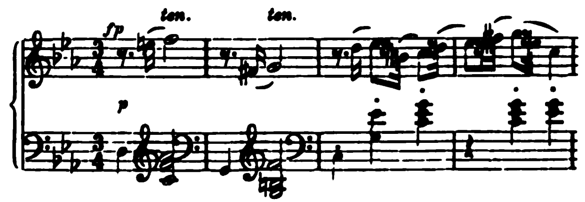
Digitized by Google



die stark angewendete Dynamik, die Mischung von Diatonik und Chromatik — alles das ergiebt in der Zusammenwirkung ein sehr geist- und effectreiches Tonbild, dem der behaglichere Mittelsatz, mit Synkopen und humoristischem Bass:



eine sehr wirksame Abwechselung verleiht. — Nr. 6, C-moll $^3/_4$, *Allegretto,* zweitheilig mit Repetition des ersten Theiles, leitet in gemässigterer Schalkheit schön von dem Uebermuth des vorhergegangenen Stücks zu dem Ernst des folgenden über, und erweckt orchestrale Vorstellungen; es ist von merkwürdiger Zartheit des Gedankens:



und wieder harmonisch sehr interessant. — Nr. 7 endlich enthält zuerst ein zweitheiliges *Grave,* E-moll $^4/_4$ — einfache in breiten Accorden sich auslegende Melodie; dann den Hauptsatz von Nr. 1, vollständig, und als »Coda« den Mittelsatz desselben Stücks, aber nur als Nachklang, in E-moll verbleibend. — Die Anordnung des Ganzen nach Tonarten und Gegensätzen des Charakters ist geschmack- und wirkungsvoll; der Inhalt reich, die Ausführung für den Spieler eine interessante Aufgabe.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

[186] **Augsburger Musikschule.**

Das neue Schuljahr beginnt **1. October l. J.** — Die Aufnahms-Prüfung findet am 30. September zwischen 11 und 1 Uhr im Concertsaale der Schule statt. Schriftliche Anmeldungen beliebe man zu richten an den Kassirer der Anstalt, Herrn C. Arold, G. 11, mündliche nimmt der Director B. 206/III vom 27. September an entgegen. — Der auf 10 Wochen berechnete Unterricht umfasst Clavierspiel (Herr W. Fehr und die Damen R. Fasnacht und E. Irminger), Violinspiel (Herr J. Slunicko), Sologesang (Herr P. Hoppe), Chorgesang und Theorie (Herr H. M. Schletterer). — Für den Clavier-, Violin- und Sologesang-Unterricht beträgt das Honorar je 30 Mark, für die Theorie 24 M., für den Chorgesang 20 M., für den Elementargesang 16 M. jährlich und sind diese Beträge in vierteljährlichen Raten praenumerando zu entrichten.

H. M. Schletterer,
Kapellmeister und Director der Musikschule.

[187] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Hornist und Musketier.
Gedicht von G. Scheurlin
für
Bariton oder **Bass**
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von
Karl Appel.
(Deutscher und englischer Text.)
Op. 42.
Preis 2 Mark.

Präludium für die Orgel
von
Joh. Seb. Bach.
Für grosses Orchester bearbeitet von
Bernh. Scholz.
Partitur Pr. 3 Mark. Stimmen Pr. 7 Mark.

[188] Verlag von *F. E. C. Leuckart* in Leipzig.

Gradus ad Parnassum.
Sammlung von fortschreitenden Uebungsstücken
für Violine
von
Jacques Dont.

Op. 38. **Zwanzig fortschreitende Uebungen** für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine. 2 Hefte . . . . . à 3 M.
Op. 37. **Vierundzwanzig Vorübungen** für die Violine zu **R. Rode** und **R. Kreutzer's Etuden** . . . . 5 M.
Op. 35. **Etudes et Caprices** pour Violon seul. Nouvelle Edition. Geheftet . . . . 6 M.

Spohr, Ferdinand Laub, Jean Becker und andere Meister der Geige erklärten die Violin-Etuden von Jacques Dont für die besten ihrer Art. *»In Bezug auf die Fortführung der technischen Ausbildung »aber — schreibt Spohr — zeichnen sie sich vor Allen durch Erfindung und gute Form aus.«*

Musikalisches Jugend-Brevier
[189] von **J. Carl Eschmann.**
Fünfte Auflage.

Ueber dieses Werk haben sich Liszt, Bülow, Rubinstein u. s. w. ausserordentlich lobend ausgesprochen und ist es in den besten Führern durch die Clavierliteratur dringend empfohlen!

Erste Abtheilung: 50 deutsche Volkslieder. Op. 40. Heft 1, 2, 3, 4 à 2 Mark.
Zweite Abtheilung: Spaziergänge durch den deutschen Volksliederwald. 4händig. Op. 41. Heft 1, 2, 3, 4 à 2 Mark 50 Pf.
Dritte Abtheilung: Instructive Gänge durch den deutschen Volksliederwald. Op. 42. Heft 1, 2, 3, 4 à 2 Mark.
Vierte Abtheilung: 24 Phantasiestücke über deutsche Volksmelodien. Op. 43. Heft 1, 2, 3, 4 à 2 Mark 50 Pf.
Fünfte Abtheilung: Instructive Gänge durch die Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven. Op. 44. Heft 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 à 2 Mark 25 Pf.

Als Vorläufer zu dieser Sammlung:
Op. 51. **Achtundzwanzig deutsche Volkslieder** in möglichst leichter Bearbeitung. Heft 1 und 2 à 1 Mark 50 Pf.
Op. 52. **Sechszehn deutsche Volkslieder** für Pianoforte zu vier Händen. Heft 1 und 2 à 3 Mark.

Verlag von **C. Luckhardt** in Cassel.

Digitized by Google

[190]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Chopin, F., Op. 25. XII Etudes p. le Piano. **Roth cart.** n. M. 6. —.
Haydn, J., Sonaten f. Pfte. u. Vlne. Für Pfte. u. Vcll. übertragen von Fr. Grützmacher. Nr. 4. Adur. M. 1. 75.
Henselt, A., Op. 5. **Fünf Etuden** f. das Pfte. Ave Maria, Verlorene Heimath, Romanze mit Chorrefrain, Entschwundenes Glück, Liebeslied. Für Vcll. u. Pfte. übertragen von Leop. Grützmacher. M. 4. —.
Holstein, F. v., Melodienkranz aus der Oper »Der Haideschacht« f. das Pfte. bearbeitet von H. Cramer. M. 2. 50.
Lux, F., Op. 5. **Enzio** der letzte Staufe. Gedicht von W. Zimmermann. Concertstück für eine Baritonstimme mit gemischtem oder Männerchor und Orchester, oder Solo-Quartett mit Pianoforte. **Singstimmen.** M. 2. —.
Lieblinge, Unsere. Die schönsten Melodien f. Pfte. u. Vlne. mit einem Vorworte von C. Reinecke. **Blau cart.** Erstes Heft. n. M. 5. —.
Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begl. des Pianoforte. Ausgabe für eine tiefere Stimme. Zweite Reihe.
Nr. 111. **Brahms,** Parole aus Op. 7. Nr. 2. M. —. 75.
- 112. **Eckert, C.,** Das Meer der Hoffnung aus Op. 18. Nr. 7. M. —. 75.
- 113. **Schumann, R.,** Der Abendstern aus Op. 79. I. Nr. 1. M. —. 50.
- 114. —— Des Buben Schützenlied aus Op. 79. II. Nr. 8. M. —. 50.
- 115. **Gurlitt, C.,** Er sagte so viel, aus Op. 18. Nr. 3. M. —. 50.
- 116. **Mendelssohn Bartholdy, F.,** Spinnlied aus der Heimkehr. M. —. 75.
- 117. **Vogel, A.,** Der gefallene Engel. M. —. 50.
- 118. **Lindblad, A. F.,** Im Heu. M. —. 50.
- 119. —— Der Verdacht. M. —. 50.
- 120. **Auber, D. F.,** Fischerlied aus der Oper »Die Stumme«. M. —. 75.
Liszt, F., Symphonische Dichtungen für grosses Orchester. Arrang. für das Pfte. zu vier Händen vom Componisten.
Nr. 1. Ce qu'on entend sur la montagne (nach V. Hugo). M. 5. 50.
- 6. Mazeppa (nach V. Hugo). M. 4. 50.
—— **Lieder** von Robert u. Clara Schumann, f. Pfte. M. 3. —.
Lumbye, H. C., Traumbilder. Fantasie für Orchester. Für Harmonium übertragen von E. Stapf. M. 2. —.
Mendelssohn's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Jul. Rietz.

Einzel-Ausgabe.

(Nr. 3.) **Dritte** (schottische) **Symphonie.** Op. 56 in Am. Partitur n. M. 6. 30.
(Nr. 3.) **Dritte** (schottische) **Symphonie.** Op. 56 in Am. Stimmen n. M. 13. 50.
(Nr. 14.) **Ouverture** zu Ruy Blas. Op. 95 in Cmoll. Partitur n. M. 3. —.
(Nr. 45.) **Sonate** f. Pfte. u. Vcll. Op. 45 in B. n. M. 3. 30.
(Nr. 46.) **Sonate** f. Pfte. u. Vcll. Op. 58 in D. n. M. 3. 60.
(Nr. 130—136.) Op. 50, 75, 76, 120 u. 3 ohne Opuszahl. **Lieder und Gesänge** für 4 Männerstimmen. Partitur. 8. n. M. 2. 40.
(Nr. 130—136.) **Dieselben.** Stimmen. 8. n. M. 5. 40.
5 Einbände (Sarsenet mit Golddruck) hierzu à 60 Pf.
—— **Ouverturen** für Orchester. Arr. für das Pfte. zu 4 Händen mit Begl. von Vlne. u. Vcll.
Nr. 8. Op. 26. Fingalshöhle (Hebriden). Arrangement von C. Burchard. M. 3. 50.
—— **Kriegsmarsch** der Priester aus Athalia. Op. 74. Arrang. f. das Pfte. zu 4 Händen mit Begleitung von Violine und Violoncell von C. Burchard. M. 2. 25.
—— **Zwei Andante-Sätze** aus den Trios Op. 49 u. 66. Für Harmonium u. Pfte. eingerichtet von Josef Soyka. M. 3. —.
Meyerbeer, G., Ouverture zu der Oper »Die Hugenotten«. Arrang. für 2 Pfte. zu 8 Hdn. von Fr. Brissler. M. 3. 75.
Reinecke, C., Op. 98. **Drei Sonatinen** f. das Pfte. Für das Pfte. zu 4 Hdn. bearbeitet vom Componisten. 3 Hefte à M. 2. 25.
Rensburg, Jac. E., Op. 1. **Recitativ, Adagio und Allegro moderato** in Form eines Concertstückes f. Vcll. mit Begl. des Orch. M. 7. 25.
Thalberg, S., Pianoforte-Werke zu zwei Händen. Zweiter Band. **Roth cart.** n. M. 6. —.
Wagner, R., Lyrische Stücke für eine Gesangstimme aus Lohengrin. Ausgezogen und eingerichtet vom Componisten. **Roth cart.** n. M. 3. —.
Wilm, N. v., Op. 4. **Quartett** für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Nr. 1. Cmoll. M. 6. 75.

[191]

1875. Nova-Sendung Nr. 3.

Im Verlage von **Julius Hainauer,** Kgl. Hofmusikhandlung in Breslau, sind **soeben** erschienen und durch alle Musikalien-Handlungen und -Leih-Institute zu beziehen:

	M. Pf.
Carl Faust, Op. 126. **Theresen-Walzer** für vierstimmigen Männerchor. Text und Arrangement von Moritz Peuschel. Part. u. St.	2 —
—— Op. 247. **Wandern im Lenz.** Walzer.	
A. Für Piano zu 2 Händen	1 50
B. Für Piano zu 4 Händen	2 —
C. Für Piano und Violine	2 —
—— Op. 248. **Mit Fächer und Mantilla.** Polka-Mazurka für Piano zu zwei Händen	— 75
—— Op. 249. **Mein erster Ball.** Walzer.	
A. Für Piano zu zwei Händen	1 50
B. Für Piano zu vier Händen	2 —
C. Für Piano und Violine	2 —
—— Op. 250. **Trudel-Polka** für Piano zu zwei Händen	— 75
H. Herrmann, Op. 93. **Wiedergewonnen.** Walzer f. Piano zu zwei Händen	1 50
Carl Kölling, Compositionen für Piano zu zwei Händen.	
Op. 188. **Pique Dame.** Valse Caprice	2 —
Op. 189. **Jagdstück**	1 75
Op. 190. **Freuden der Kindheit.** Clavierstück	1 75
Op. 191. **Ungeduld.** Clavierstück	1 75
Op. 192. **Prinzessin Tausendschön.** Brillanter Walzer	2 —
Op. 193. **Von der Alp.** Clavierstück	1 50
E. Lassen, Op. 20. **Te Deum laudamus,** für Chor u. grosses Orchester, Partitur	9 —
—— Op. 54. **Fünf Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	3 —
—— Op. 56. **Die Künstler.** Gedicht von Fr. v. Schiller, für vierstimmigen Männerchor. Part. und Stimmen	6 25
Gustav Merkel, Op. 98. **Fünf Charakterstücke** für Piano zu vier Händen.	
Heft 1	2 —
Heft 2	2 —
Carl Reinecke, Op. 123 Nr. 2. **Etude** für Pianoforte	1 50
Fritz Spindler, Op. 286 Nr. 1. **Mosaikbilder aus Mozart's Don Juan,** für Piano zu zwei Händen	2 —
—— Op. 286 Nr. 2. **Mosaikbilder aus Mozart's Zauberflöte,** für Piano zu zwei Händen	2 —
Fr. Zikoff, Op. 113. **En avant.** Galopp für Piano zu zwei Händen	— 75

Für Orchester:

Carl Faust, Op. 247	6 —
—— Op. 248 und *Zikoff,* Op. 113	4 50
—— Op. 249	6 —
H. Herrmann, Op. 93	6 —

[192] In meinem Verlage ist erschienen:

„Gott ist gross und allmächtig".

Hymnus für Männerchor

mit Begleitung von zwei Hörnern und drei Posaunen (ad libitum)

von

S. Jadassohn.

Op. 45.

Partitur 1 M. Singstimmen (à 25 Pf.) 1 M.
Instrumentalstimmen 60 Pf.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (*R. Linnemann*).

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. September 1875. **Nr. 38.** X. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. J. Rieter-Biedermann.

Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara.

Mitgetheilt von O. von Riesemann.

(Fortsetzung.)

178 .*) wurde ich zum Carneval nach Turin verlangt, man hatte schon im Frühjahr an mich geschrieben, in der Folge aber machte man mir wieder solch vortheilhafte Anträge in London, dass ich vorzog daselbst zu bleiben. Ich schrieb also nach Turin und bat um Aufschub, hiervon wollte man aber nichts hören, indem es schon zu spät im Jahr wäre, um eine andere gute Sängerin zu finden, die noch frey wäre. Endlich kam der Sardinische Gesandte selbst zu mir, und stellte mir vor (indem er heftig wurde), dass ich wohl thun würde nicht länger zu zögern, sonst könnte es unangenehme Folgen für mich haben. Mein Mann, welcher bey solchen Gelegenheiten immer meinen Ritter spielte, sagte zu ihm: »Vergessen Sie nicht, dass Sie anjetzt in England sind und in meinem Hause«. Da es vergeblich schien, länger zu capituliren, so machten wir uns auf den Weg, reiseten Tag und Nacht, nicht ohne Zittern von meiner Seite, wenn wir (zwar bey hellem Mondschein) so über die hohen Berge am Rande eines fürchterlichen *précipice*, dessen Tiefe man bey hellem Tage nicht einmal absehen konnte, hinüber rollten. Ich glaubte nun wohl, dass ich etwas auf dem schwarzen Brett stehen würde, allein ich wusste nicht, dass ein Soprano-Sänger, welcher [17]85 in London neben mir gesungen hatte, und welcher hoffte, dass man mich nicht würde weglassen, mich aus Neid so schändlich verleumdet hatte; zum *Exemple:* unangenehme Gesichtsbildung, kurze, dicke Gestalt, ungeschickt auf dem Theater, hässliche, rauhe Stimme, unwissend in der Musik, dabey boshaft und eigensinnig. Wir kamen den Abend in Turin an; ich liess es meinen *Directeur* sagen (in Turin ist zu einem jeden Fach ein besonderer *Directeur*, es sind lauter Grafen oder Marquis; die Oper fängt präcise um 6 Uhr an, und endiget auf den Schlag Neun; bey den Proben hat einer die Uhr in der Hand, um zu sehen, wie lang jedes Stück, Recitativ, Chor, Tanz u. s. w. dauert, darnach werden die Stücke verkürzt), er kam, ein nobler, biederer Mann (überhaupt ist der italienische Adel viel solider, als der französische; wer nie in Italien gewesen ist, beurtheilt die Nation nach dem (sogenannten) Theater-Gesindel, oder andern Vagabonden), er schien sehr mit mir zufrieden zu seyn. Den folgenden Morgen kam der Capellmeister *Giordanielli* zu mir mit einigen Arien, um meine Meinung darüber zu haben; ich sang sie durch und machte meine Anmerkung; er schien sehr verwundert und (wie ich nachher erfahren habe) soll gesagt haben: »Wer nun sagt, dass sie nicht musicalisch ist, der hat es mit mir zu thun, die Rolle ist eben fertig geworden, noch nicht ausgeschrieben, und sie hat dieselbe vom Blatt gesungen.« So weit hatte ich (ohne es zu wissen) meinen Feind geschlagen, man war auch in den Proben mit meiner Declamation und Stellungen zufrieden, überhaupt sah man ein, dass der Neid aus dem verächtlichen Menschen gesprochen hatte. Da ich nur 5 Tage vor Anfang des Carnevals in Turin eintraf, so hatte ich auch nur 5 Tage, um meine Rolle zu lernen. Eine deutsche Sängerin, die zum ersten mahl in Italien auftritt, und zwar in einer Rolle, welche sie sich in 5 Tagen hat müssen ins Gedächtniss einprägen, war doch wohl keine Kleinigkeit. Ich gestehe auch, dass ich den ersten Abend etwas befangen war, weil ich wusste, dass man sich viel erwartete, und dass von diesem ersten Auftritt in Italien mein Ruhm abhing; indessen nach 5 Minuten fühlte ich mich wieder. (Das grosse Theater hat an sich selbst etwas imposantes, besonders wenn es hinten offen ist, und man den Schlossgarten und die grosse Fontaine spielen sieht. Nachher in der Oper im Frühjahr wurde ein Lager vorgestellt, wo 40 Pferde manövrirten, und ich das Vergnügen hatte zugegen zu seyn, dennoch ohne grosse Furcht.) *) Ich stand also des Morgens um 6 Uhr auf, trank meinen Thee, von 7 bis 9 ging ich meine Rolle durch, von 10 bis Eins war Probe bey mir, von 4 Uhr bis 6 ging ich wieder die Rolle durch, um 6 trank ich Thee, von 7 bis 9 die Rolle, von 9 bis 11 Souper und geruht, von

*) Die letzte Zahl ist undeutlich; es scheint eine 9 sein zu sollen, was mit Gerber's Bericht (Lex. I, Sp. 864) nicht stimmen würde.

*) Die () habe ich hinzugefügt, um den Zusammenhang zu verdeutlichen.

Digitized by Google

11 bis 1 wieder die Rolle, also hatte ich ohne die Probe zu rechnen 8 Stunden des Tags mich geübt. Ich hatte also keine Zeit, Besuche anzunehmen, worüber man sich denn etwas wunderte, weil die gewöhnlichen Primadonnen immer grosse Cour haben, und man fing vermuthlich an zu glauben, dass ich doch schiene etwas eigen, zum wenigsten sehr zurückhaltend zu seyn; man führte mich nach dem Theater, um mir mein Zimmer zu zeigen, im Fall ich etwas zu erinnern hätte, ich bemerkte eine gewisse Unruhe, meinen Wünschen in allem zuvor zu kommen. Eine berühmte Primadonna in Italien ist unumschränkte Gebietherin auf dem Theater, alles sucht ihr zu gefallen, damit sie bey guter Laune bleibt, und folglich — gut singt. Nur muss ich noch eines Gebrauchs, welchen man zu meiner Zeit hatte, erwähnen, wodurch man ersehen wird, dass die Italiener die Opera als einen musicalischen Zusammenhang oder Unterhaltung betrachten und auf das Sujet und dessen Fortgang nach der ersten Aufführung wenig achten, sonst würden sie nicht die Sänger und Tänzer (unter der Zeit, wo sie nicht auf der Bühne sind) lassen in denen untersten Proscenium-Logen in vollem Costüm sitzen, welches doch alle Illusion benehmen muss. In Turin war dieselbe Mode, auf einer Seite die ersten Sänger mit ihrem Director, auf der andern die Tänzer mit dem ihrigen. Als ich den ersten Abend ins Theater kam, so kam mir mein Director entgegen und bat um meine Gegenwart in der Loge, wenn ich nicht auf der Bühne wäre. Da ich meine Rolle in 5 Tagen gelernt hatte, so kann man wohl denken, dass ich nichts weniger als sicher war, und also dieselbe stückweise jedesmahl wenn ich in mein Zimmer zurück kam repetirte, ich sagte ihm das, allein, da ich es jeden folgenden Abend that, so glaubte man, mit dem mürrischen Eigensinn hätte es seine Richtigkeit, man liess mich also laufen, den 5ten Abend ging es mit der Stimme sehr schlecht, den folgenden Morgen konnte ich kaum reden. Der Carneval musste seinen Fortgang haben, also musste das *Supplimento* heraus. (*Supplimento:* hierzu nimmt man gewöhnlich eine mittelmässige Sängerin, sie muss aber musicalisch seyn, denn sie muss jede Rolle vorstellen können, folglich muss sie von jeder Rolle die Recitative, das Duett und Terzett lernen, anstatt der Arien kann sie die ihrigen einlegen.)*) Ich blieb 5 Tage zu Hause und pflegte mich und wurde meiner Sache gewiss, trat wieder auf, wie ich gewohnt war aufzutreten, lagerte mich auch in der Loge (zum grossen Vergnügen der Directoren) und trat auf diese Art auf die Schlange, die ohnmächtig unter mir zischte.

Man hat noch einen widersinnigen Gebrauch; da nach jedem Act der Oper ein Ballet ist, so bitten die Damen (wenn die Primadonna gefällt) sie zu sich in die Loge, um das Ballet mit anzusehen. Ich musste also gehorchen. Wenn ich in die Loge kam, so gab mir die Dame ihren Platz, sagte mir viel schöne Sachen, liess Chocolade oder Gefrorenes geben etc. Nach dem 2ten Act ging ich zu einer andern Dame, und wenn ich zweymal hintereinander zu der nehmlichen ging, so bekam ich Vorwürfe. Einen Abend traf sichs, dass ich zu einer Dame ging, deren Loge die 3te von des Königs war. Da das Ballet noch nicht angegangen war, so hatte sich die Königliche Familie noch nicht gesetzt, ich sah nach der Königl. Loge hin, und siehe da — der König machte eine Verbeugung. Ich sah mich rechts und links um, um zu sehen, wem diese Ehre gelten sollte? denn ich ahnte nicht, dass es mir galt. Ich sah wieder hin, der König that ein gleiches, ich sah mich wieder um, und da ich niemand bemerkte, so wagte ich es, eine Verbeugung zu machen, worauf der König, welcher vermuthlich meine Verlegenheit merkte, mich sehr freundlich grüsste und seiner Schwester und seinen Kindern zu verstehn gab, ein gleiches zu thun. Dieses konnte nicht fehlen bey einem Sardinischen Hofe bemerkt zu werden und ich passirte sogleich für eine begünstigte bey Hofe. Die verstorbene Königin war eine Princessin von Spanien, folglich war alles nach der Spanischen Etiquette.*)

Als die Opera, worin ich aufgetreten war, zum letztenmahl gegeben wurde, applaudirte der König, und folglich das ganze Theater. Das Königl. Theater zu Turin ist frey, folglich darf das Publicum nicht applaudiren, ohne dass der König anfängt, welches er thut, wenn die Oper zum letzten mahl gegeben wird und sie gefallen hat. Die zweyte Oper war von *Andreozzi*, sehr schön.

Da ich meine Reise von London nach Turin in der grössten Eile machen musste, so hatte ich nicht Zeit mich in Paris aufzuhalten und die Königin um einen Brief an ihre Schwägerin (die Prinzessin von Piemont) zu bitten, welches mir sehr leid that, weil ich bemerkte, dass mir der Hof, auch ausser meiner Kunst, schien wohl zu wollen; ich erwähnte dieses eines Tages als der Abbé *Martini* bey mir [war], und sagte wie sehr ich wünschte, mich der Herrschaft zu Füssen zu legen, ich wüsste aber nicht, an wen ich mich wenden sollte? Er antwortete: »Warten Sie nur, ich will sehen, ob ich Ihnen nicht dazu verhelfen kann, ich bin mit der Favoritdame der Prinzessin von Piemont bekannt, ich werde mit ihr davon sprechen.« Nach einigen Tagen kam er wieder zu mir und sagte, die Hof-Dame liesse mir sagen, die Prinzessin hätte gemeint, ich müsste der Hofmarschallin eine Visite machen und sie bitten mich anzumelden. Ich ging also zu dieser Dame hin (welche vermuthlich schon von allem unterrichtet war). Sie empfing mich sehr freundlich, fragte was ich wünschte, und versprach mich anzumelden; sie schickte einige Tage nachher einen Morgen zu mir und liess mir sagen, ich sollte um 2 Uhr nach Hofe kommen. Ich hatte mir in London einen schönen viersitzigen Wagen bauen lassen, in der Hoffnung nicht reisen zu müssen (denn zur Reise war er würklich zu schade). Dieser hatte schon viel Aufsehens in Turin gemacht, ich fuhr darin nach Hofe, und der Wagen verrieth, dass ich bey der Herrschaft war. Die Hofmarschallin erwartete mich im Vorzimmer. Sie ging herein mich anzumelden. sie kam bald wieder heraus und sagte: »Gehen Sie herein.« Der König kam mir an der Thüre entgegen (es war das Audienz-Zimmer) und brachte mich bis zum andern Ende desselben und präsentirte mir seine alte Schwägerin, seine zwey Söhne, Prinzen von Piemont, und seinen Bruder Prinz . . .**) und seine Schwiegertochter, Prinzess von Piemont, Schwester des Königs von Frankreich Louis [des] 16ten. Keine Hof-Cavaliere oder Damen waren zugegen. Nachdem sie verschiedene Fragen an mich gemacht hatten und auch selbst sehr herablassend und mittheilend gewesen waren, sagte der Prinz von P. zu mir: »Sie sind garnicht wie eine Person vom Theater, man sollte Sie eher für eine englische Lady halten«. Das Compliment war zu schmeichelnd, um es zu verschweigen; man gratulirte mir auch nachher, dass ich eine solche difficile *Conquête* gemacht hatte, denn der Prinz passirte für einen sehr sonderbaren Charakter. Endlich fragte man mich, ob ich auch wohl am Clavier ohne Orchester sänge? Als ich es bejahte, so fragte man, ob ich jemand zum Accompagniren brauchte? Ich antwortete Nein, darauf stiegen wir auf einer engen Treppe, welche aus dem Audienz-Zimmer in die Wohnung der P. P. führete, hinauf. Ich sang einige kleine Sachen, welche viel Beyfall hatten, endlich sang der Prinz ein französisch Duett mit mir. Kurtz ich blieb 2 Stunden bey ihnen zu dem nicht kleinen Wunder der ganzen Stadt, denn man hatte meinen Wagen da so lange gesehen. Ich erfuhr nachher,

*) Das Eingeklammerte ist Randbemerkung.

*) Dieser letzte Satz ist im Original eine erläuternde Anmerkung zu dem Worte »Sardinischen«.

**) Lücke.


Digitized by Google

dass da ich im Audienz-Zimmer angenommen worden, ich auch nun in das Casino gehen könnte, welches sonst blos für den ersten Adel offen steht.

Die Königl. Familie pflegte fast alle Morgen spaziren zu fahren; der Weg führte bey dem Gasthof wo ich wohnte vorbey, und nachdem ich bey ihnen gewesen war, erzeigten sie mir immer die Gnade nach meinem Fenster herauf zu sehen und zu grüssen. Auch hatte ich alle Morgen das Vergnügen, die Wachtparade vorbey gehen zu sehen, wo ich, die ihre Jugend in Potzdam und Berlin zugebracht hatte, mich sehr über die italienischen Herren Officiere amusirte, die mit Chapeau-bas, mit gepuderten Köpfen und einem schönen Bouquet an der Seite auf die Wacht zogen. Ja ich habe gesehen, dass wenn sie keine natürliche hatten, so nahmen sie gemachte.

Da man mir gesagt, dass der Carneval in Mayland 3 Tage länger dauerte als in irgend einem Theater in Italien (sie nennen es *Carnevalone*, die berühmte *Banti* war daselbst engagirt, ich wünschte sie zu hören, auch einer Oper in Italien bey zu wohnen als Zuhörer) — ich ging also den letzten Abend gar nicht mehr nach Hause, sondern liess den Wagen nach dem Theater kommen, setzte mich herein, fuhr die Nacht durch, und war den andern Mittag in Mayland, das Quartier kostete 2 Ducaten den Tag, die Loge im Theater 7 Ducaten, das heisst in diesen 3 Tagen. Zu Glück für mich, dass die Logen im grossen Mayländer Theater wie kleine Zimmer sind, zum Exempel ein *Canapé*, einige Stühle, ein Spiegel mit Tisch etc., sonst hätte ich [es] nicht aushalten können vor Mattigkeit. Ich legte mich also hin und bat meinen Mann, im Fall ich einschlummern möchte, mir zu sagen, wenn die Banti sänge. Ihre Cavatina, welche sie jeden Abend wiederholen muss[te], sang sie wie eine Schülerin, ich sagte zu meinem Mann: »ihr ist gewiss nicht wohl«. Man rief wie gewöhnlich *ancora, ancora*, sie kam nicht. Der Herzog, welcher in der Proscenium-Loge sass, schrie *ancora*, endlich kam sie heraus, sang aber wie zuvor. Alles fragte: was fehlt der Banti? Im 2ten Act schien sie sich erholt zu haben und sang ihr Rondo so, wie ich es mir von ihr erwartet hatte. Man sagte mir den folgenden Tag, dass, wie sie erfahren hätte, dass ich im Theater wäre, so hätte sie gleich ein unbekanntes Gefühl bekommen; sie hat einige Jahre nachher in London gesagt, dass ich die einzige Person wäre, vor welcher sie Furcht gehabt hätte, so dass sie die Cavatine nicht hätte singen können, nachdem sie aber ihre Bouteille Wein getrunken hätte, so wäre sie wieder fest geworden. Es war schade, dass eine solche göttliche Stimme und talentvolle Person dem Trunke ergeben war, welches von ihrer vergangenen Lebensweise herkam (siehe Gerber L.).

(Schluss folgt.)

Zu Händel's „Messias". *)

βγ. Kein Oratorium Händel's ist in so weiten Kreisen gekannt, man dürfte fast sagen populär, wie der »Messias«. Aufführungen des Werkes sind nicht selten, und ein Clavierauszug findet sich ohnehin wohl in jedem musikalischen Haus. In der ausgebreiteten Gemeinde, welche sich am Messias zu erbauen pflegt, werden aber nur wenige wissen, dass mehrere Nummern aus Compositionen erwachsen sind, deren Texte keineswegs geistlich lauten. Darob braucht niemand zu erschrecken; man merkt den weltlichen Ursprung nicht, und darin liegt der beste Beweis, dass jene umgearbeiteten Compositionen jetzt ganz an rechter Stelle stehen.

*) Hier folgt der in der vorigen Nummer erwähnte Aufsatz aus der »Augsb. Allg. Zeitung« vom 20. Mai, welcher die Bemerkungen über den Messias vorläufig beschliesst. Die hier vorgenommenen Aenderungen des in der A. Allg. Ztg. Gedruckten rühren von dem Verfasser her. *D. Red.*

Bekanntlich haben ältere und neuere Componisten öfters einzelne ihrer Tonsätze späterhin aufs Neue verwendet, bald in kaum modificirter Form, bald in reicherem Schmuck, oder auch nur als Grundlage einer weiter ausgesponnenen Composition; so Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. *) Am häufigsten kommt dies bei Händel vor, obgleich gerade er an Gedankenreichthum, an Schaffenslust und Raschheit des Arbeitens hinter keinem Componisten irgendeiner Zeit zurücksteht. Man kann eine Händel'sche Opernarie zwei-, dreimal anderswo wieder finden, ganz oder stückweise, verändert oder nicht.

Nun hat Händel auch, nach dem Vorgang Steffani's, **) eine Reihe von Kammerduetten auf italienische Worte geschrieben, dazu ein paar Terzette. Die Texte — zierliche, knapp gefasste Gedichtchen, manchmal epigrammatisch gewendet — sprechen fast alle von Liebesglück und Liebesweh, nur selten läuft eine Sentenz mit unter. ***) Die Musik tritt nicht so anspruchslos auf; sie ist überall fein ausgearbeitete Kunstmusik, meist mit canonischer oder fugirter Durchführung; die Stimmen (zwei Soprane, oder Sopran und Alt, oder Sopran und Bass, in den Terzetten zwei Soprane und ein Bass) fordern gut geschulte Sänger; zur Begleitung ist ein bezifferter Grundbass beigegeben. Aus dreien dieser Duette sind fünf Nummern des »Messias« entstanden.

Von den 22 noch vorhandenen Duetten sind 13 in der von der deutschen Händel-Gesellschaft unternommenen Gesammtausgabe der Händel'schen Werke bereits gedruckt; sie füllen, sammt den beiden Terzetten, den im Jahr 1870 erschienenen XXXII. Band und wurden zum grösseren Theil in Hannover (1710—1712) componirt, die Terzette schon 1708 zu Neapel. Unter diesen 13 Duetten hat nur eines Beziehung zum »Messias«; der Text heisst:

Se tu non lasci amore,
Mio cor, ti pentirai, lo so ben io;
Lontano dal tuo bene
Tu non avrai che pene.
Ma, con chi parlo, oh Dio!
Qando non ho più core,
O il core che pur ho non è più mio?

Diesen Text hatte Händel zuerst für eines der Terzette benutzt; später (nach Chrysander's Vermuthung zwischen 1712 und 1720 in England) hat er das Terzett zum Duett (für Sopran und Alt) umgestaltet, †) wobei von der ursprünglichen

*) Von Haydn ist es zunächst nur ein artiger Scherz, wenn er in den »Jahreszeiten« das schnell beliebt gewordene Andante seiner G dur-Symphonie von dem hintern Pfluge schreitenden »Ackersmann« pfeifend (»flötend«, wie der Text sich zarter ausdrückt) anstimmen lässt; nachdem aber die Piccolo-Flöte uns mit dem so höchst einfachen Motiv das Pfeifen zu hören gegeben hat, behält dann Haydn den ferneren Verlauf des Andante für die Orchester-Begleitung der Arie bei.

**) Ueber Steffani vgl. Chrysander's »Händel«, I, S. 311 und ff.

***) Einer Sammlung dieser Texte könnte man den einen oder anderen als charakterisirendes Motto vorsetzen, z. B.

Tacete, ohimè, tacete!
Entro florita cuna
Dorme Amor, noi vedete?
Non sia voce importuna,
Che li turba il riposo, ov' ora giace;
Sol quando dorme Amor, il mondo è in pace.

†) Ich will eine deutsche Uebertragung des Textes hersetzen, obschon dieselbe, da sie für das wirkliche Singen des Duetts bestimmt und also der Notensprache in den Einzelheiten anzupassen war, vielleicht die bei solcher Art von Uebersetzung auftauchenden

Digitized by Google

Composition nicht viel übrig geblieben ist. Abermals ein paar Jahrzehnte später wurde der die zwei ersten Textzeilen behandelnde Abschnitt des Duetts für den »Messias« verwerthet; die 27 Takte dieses Abschnitts sind, unter Abänderung einiger Stellen, auf 15 Takte reducirt, und daran reihen sich 9 Takte, welche an den Anfang des alten Terzetts anklingen, wenigstens ihren rhythmischen Bau im wesentlichen dorther entnommen haben. Diese 24 Takte bilden im »Messias« das Duett zwischen Alt und Tenor: *O death, where is thy sting?* (»O Tod, wo ist dein Stachel?«), welches jetzt eigentlich nur als Einleitung zu dem Chor *But thanks be to God* erscheint. Der Chor selbst greift zwar mehrmals auf diese Einleitung zurück, entfernt sich jedoch im Uebrigen völlig vom Kammerduett, indem er den wirkungsvollsten Theil seines Inhalts auf einem neuen Motiv (*»who giveth us the victory«*) aufbaut.

Im obigen Falle vermag der Leser die besprochenen Wandlungen selbständig zu verfolgen, da alles Material im Druck vorliegt. Nicht so bei den zwei andern Kammerduetten, welche zur Zeit nur in seltenen Exemplaren existiren. Indess kann wenigstens der Text des einen Duetts in dem citirten Bande der Händel-Ausgabe nachgelesen werden; denn er ist derselbe, auf welchen Händel schon das dort abgedruckte zweite Terzett componirt hatte, nämlich:

Quel fior che all' alba ride,
Il sole poi l'uccide,
E tomba ha nella sera.
È un fior la vita ancora;
L'occaso ha nell' aurora,
E perde in un sol dì la primavera. *)

Den ersten Theil des Terzetts hat Händel (1736) für die prächtige Chorfuge im »Alexander-Fest«: *Let old Timotheus yield the prize,* benutzt (oder, wie Chrysander treffend sagt: »im Grossen durchgearbeitet und vergeistigt«); der letzte Abschnitt (*L'occaso*) kehrt in Ueberarbeitung wieder (1740) als Schlusschor des zweiten Theils von »*L'Allegro, il Pensieroso, ed il Moderato*«. In den »Messias« ist aus dem Terzett nichts übergegangen, denn als Händel nachmals den Text einem Duett (für zwei Soprane) zu Grunde legte, schuf er eine gänzlich neue, vom Terzett unabhängige Composition. Dieses Duett aber erklingt fast nach seinem vollen Umfang im »Messias«. Es besteht aus zwei grösseren Sätzen und einem kurzen Mittelsatz zu der einzigen Verszeile: *È un fior la vita ancora.* Aus dem ersten Satz ist der den I. Theil des Messias beschliessende Chor geworden: *His yoke is easy, his burthen is light* (»Sein Joch ist sanft«); der dritte Satz (*L'occaso*) hat den andern Chor (Nr. 7) geliefert: **) *And he shall purify the sons of Levi* (»Er wird sie reinigen«.)

Hemmnisse durchfühlen lässt. Die nämliche Bemerkung soll zugleich für die beiden noch folgenden Verdeutschungen gelten.
Mein Herz, lass' ab von Liebe,
Sonst wirst du noch bereun, das magst du glauben!
Denn muss dein Liebster scheiden,
So trifft dich Gram und Leiden.
Doch — kann mein Herz mich hören?
Liess ich's ja längst mir rauben!
Und dieses andre hier gehört dem Diebe.

*) Am Morgen froh geröthet,
Von Tagesgluth getödtet
Sinkt Ros' ins Grab am Abend.
Und ihr gleicht unser Leben;
Es muss im Flug entschweben,
Nach Einem kurzen Tag den Lenz begrabend.
(Die Apostrophirung des Wortes »Rose« mag entschuldigt sein, wenn man erfährt, dass beim Singen des Duetts wirklich »Rose« zu sprechen ist; zwischen *tomba* und *ha* steht, so oft auch die italienische Verszeile sich wiederholt, immer eine Achtelpause, durch welche die Synizese aufgehoben wird.)

**) In Mozart's Bearbeitung des Oratoriums und dem auf sie gestützten Clavierauszug von Wilsing ist in jedem der beiden Chöre ein Theil einem Solo-Quartett übergeben, von welchem Händel nichts weiss.

Das dritte der hierher gehörigen Kammerduette (für zwei Soprane geschrieben) hat den Text:

Nò, di voi non vo' fidarmi,
Cieco Amor, crudel Beltà!
Troppo siete mensognere,
Lusinghiere Deità.
Altra volta incatenarmi
Già poteste infido cor!
So per prova i vostri inganni,
Due tiranni siete ogn'or. *)

Die Composition zerlegt sich wieder in drei Sätze, von denen der mittlere (zu den beiden Zeilen: *Altra volta incatenarmi già poteste infido cor*) der kürzeste ist. Der erste Satz begegnet uns im »Messias« ausgestaltet zu dem lieblichen Chor: **) *For unto us a child is born* (»Uns ist zum Heil ein Kind geboren«); auf dem dritten Satz beruht der Chor: *All we like sheep have gone astray* (»Der Heerde gleich«).

Während der Duettsatz *Se tu non lasci amore* in den »Messias« gekürzt und vereinfacht übertragen ist, hat Händel die bezüglichen Sätze der beiden andern Duette für die Chöre zwar nicht verlängert, wohl aber verbreitert und vertieft; durch Ausdehnung auf vier Stimmen und durch Einflechtung neuer Elemente haben die Chöre ein ernsteres Gepräge erhalten. Am wenigsten geändert wurden die Sätze *Quel fior* und *Nò, di voi;* man kann in den zugehörigen Chören die Entstehung aus zweistimmigen Sätzen noch deutlich erkennen, ja im letztgenannten Falle lässt sich sogar ein gutes Stück des Duetts leicht aus dem Chor reconstruiren. Einen Leser, der solche Reconstruction zu versuchen Lust hat, lade ich ein, in seinem Clavierauszug den Chor *For unto us* aufzuschlagen und die nachfolgenden Andeutungen zu beachten, wobei sich von selbst versteht, dass, wenn von Vertauschung der Tenor- oder Bassstimme mit einer Sopranstimme die Rede sein wird, immer an Versetzung in die höhere Octave zu denken ist.

Die Tonart ist im Duett dieselbe wie im Chor. Die Instrumentaleinleitung fällt weg; der erste Sopran beginnt das Duett unmittelbar mit dem energisch auf der Quinte hingeschleuderten *Nò,* welches durch eine der Viertelnote folgende Achtelpause noch mehr herausgehoben wird. (Diese Achtelpause ist der über der ersten Silbe von *unto* stehenden Note jedesmal zu substituiren.) Elf Takte lang verläuft das Duett genau wie der Chor, nur dass der Tenor durch den zweiten Sopran ersetzt ist. Mit Ende des zwölften Taktes, der einige Abweichung zeigt, ***) ist die Altstimme des Chors, um eine Octave erhöht,

*) Nein, ich werde nimmer trauen!
Lieb' ist blind und bringt Gefahr;
Schmeichelnd lässt sie Glück uns schauen,
Doch der Traum wird selten wahr.
Einmal schon in ihre Schlingen
War dies schwache Herz gebracht;
O nun kenn' ich ihre Garne,
Ihre Falschheit, ihre Macht!

**) Die Mozart'sche Bearbeitung lässt auch diesen Chor zum grösseren Theil von vier Solostimmen singen. Der Einsatz der Chorsänger bei dem Worte *Wonderful* (»Wunderbar«) macht dann allerdings einen grossartigen Eindruck; doch hat schon Händel, ohne den Contrast zwischen Solo und Chor, für bedeutenden Effect an dieser Stelle gesorgt, indem er hier Pauken und Trompeten, welche bis dorthin geschwiegen haben, eintreten lässt; überdies wird der Organist zu kräftiger Hervorhebung mitwirken.

***) Auch diese Abweichung ist mittheilenswerth. Da das italienische *fidarmi* eine Sylbe mehr hat als das englische *is born*, so spaltet im Duett die erste Sopranstimme das den Takt eröffnende Viertel in zwei Achtel, deren zweites eine Terz tiefer (nach *d*) geht; dann springt sie auf dem zweiten Viertel mit *Nò!* um eine Quinte

Digitized by Google

als Fortsetzung des ersten Soprans aufzufassen; der zweite Sopran übernimmt die Bassstimme des Chors. So bleibt es, bis unmittelbar vor Eintritt der neuen Textworte *and the government shall be* u. s. w. die Oberstimme in die Altlage zurückkehrt. Die neuen Worte (im Duett *troppo siete mensognere*) singt erstmals statt des Tenors der zweite Sopran; wenn dann aber die Oberstimme die Worte wiederholt, wendet sich bei dem Worte *shoulder* das Duett vom Chor ab; die beiden Soprane steigen mit verdoppelten Notenwerthen in Sexten herab, um in der zweiten Hälfte des nächsten Taktes auf dem D dur-Accord den Textschluss auch musikalisch anzuzeigen, ohne jedoch sich Ruhe zu gönnen, denn unverweilt nimmt der Gesang die Anfangsworte (*Nò, di voi*) wieder auf, und zwar ganz so, wie es bald darauf im Chor nach den Worten *the prince of peace* geschieht. Die mehrmals wiederkehrende fünftaktige (zuletzt siebentaktige) Glanzstelle *Wonderful* hat nichts gemein mit dem Duett, welches auch die Stelle *troppo siete* (*and the government*) nie mehr als einmal wiederholt, während im Chor ein drittes Auftreten dieser Stelle die Ueberleitung zur Einschaltung des *Wonderful* bilden hilft. Wird von der Einschaltung und der Ueberleitung abgesehen, so nähert sich der übrige Verlauf des Chors durchweg dem Duett in ähnlicher Weise wie es vorhin für den ersten Abschnitt erläutert worden ist. — Ein besonders hübscher Zug des Duetts ist in den Chor nicht eingegangen. Nachdem die vier Verszeilen ganz durchgesungen sind und nun (an der oben bezeichneten Stelle) mit den Anfangsworten ein Abschnitt neu begonnen hat, bringt Händel zu der Textstelle: *troppo siete mensognere, lusinghiere!* neben der aus dem Chor bekannten Einkleidung zweimal noch einen andern Tonsatz, mit welchem die beiden Stimmen streng canonisch in einander eingreifen; die sehr charakteristische Melodie des Sätzchens klingt so lebhaft und eifernd, wie wenn zwei erregte Italienerinnen sich überbieten wollten, den blinden Amor und die grausame Schönheitsgöttin recht von Herzen auszuschelten. Das passte freilich nicht in den »Messias«.

Der Chor *His yoke is easy* enthält, ausser den vier Schlusstakten, nichts, was nicht schon im Duett *Quel fior* enthalten oder vorgebildet wäre, nur dass nach den ersten sieben Takten die Motive an drei und vier zusammenwirkende Stimmen vertheilt sind. Im Chor *And he shall purify* sind dem Duettsatz *L'occaso* blos die zwei kurzen Stellen fremd, wo Händel (in der Mitte und am Schluss, bei den Worten *that they may offer*) auf kunstreiche Polyphonie verzichtet. Die Composition zu den Schlussversen (*So per prova*) des dritten Duetts steht in G-dur, der daraus entwickelte Chor (*All we like sheep*) in F-dur, — unter den fünf Fällen der einzige, in welchem Händel die ursprüngliche Tonart verlassen hat. Der feierlich langsame Nachsatz (*And the Lord*) ist neu hinzu componirt. Der vorangegangene Haupttheil des Chors webt sich, wie auch der Duettsatz, aus drei Motiven zusammen; das erste Motiv ist im Chor ein anderes als im Duett, was schon die Syllabirung der englischen und der italienischen Worte (*All we like sheep* und *So per prova*) errathen lässt; sonst herrscht Uebereinstimmung. Der in allen Stimmen des Chors mit den Worten *we have turned* öfters wiederkehrende emphatische Octavensprung abwärts gehört im Duett zu den Worten *due tiranni*, woraus sich die Emphase erklärt.

Ein bemerkenswerther Umstand ist noch zu erwähnen. Zwischen dem Duett *Se tu non lasci amore* und dem »Messias« (1741) liegt ein Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren; es kann also gar nicht auffallen, wenn Händel eine alte Composition zum Zweck einer Umarbeitung wieder vornahm. Die zwei andern Duette aber sind erst im Juli 1741 entstanden, wenige Wochen bevor der »Messias« in Angriff genommen wurde.*) Ein Jahr nach Vollendung des »Messias« kam Händel nochmals auf den Text *Nò, di voi* zurück, und schrieb dazu (Nov. 1742) ein völlig neues Duett.

Es bleibt immerhin merkwürdig, dass Compositionen zu leichtbeschwingten Canzonetten-Dichtungen sich einem so tiefernsten Oratorium wie der »Messias« einfügen konnten. Dies wäre unmöglich gewesen, wenn der Componist den in jenen Dichtungen waltenden Stimmungen sich ganz hingegeben hätte. Chrysander sagt vom Duett *Nò, di voi*: »Die Musik ist unübertrefflich schön und mit der grössten Kunst gestaltet; aber wenn irgendwo, so kann man hier sagen, dass die Töne nicht blos den Wortsinn, den fröhlichen Uebermuth wiedergeben, sondern auch noch ein Etwas in sich haben, wodurch sie für diesen Text wirklich als zu edel erscheinen.« In der That greift in jedem der Duette der kunstvolle Tonsatz weit über den lyrischen Gehalt des Gedichtes hinaus. Die contrapunktische Kunst tritt in ihnen noch mehr hervor als in den nachherigen Chören; denn unter Beschränkung auf zwei Stimmen und ohne Einschaltung einfach harmonischer Stellen ist es schwieriger, in einem langgesponnenen Satze beim Hörer das Behagen an der kunstreichen Behandlung bis zu Ende frisch zu erhalten.

Glaube aber nur ja Niemand, Händel habe die Sprache unbefangener Heiterkeit nicht zu sprechen gewusst! In seinen Opern liegen die Beweise, dass er ein Liebeslied ganz schlicht, doch voll Innigkeit und Wärme, dahinfliessen lassen konnte, dass er nach Umständen harmlos zu scherzen, sogar zu tändeln verstand. Die Kammerduette waren eben eine besondere, zu Händel's hannoverischer Zeit noch ziemlich neue Kunstgattung, bei welcher es gerade darauf ankam, Meisterschaft in canonischer Arbeit zu zeigen. Steffani, der nach unvollkommenen Anfängen Carissimi's, Scarlatti's und anderer Italiener die neue Gattung ausgebildet hatte, wurde von Händel hoch verehrt, zum Muster genommen, aber auch übertroffen. (Die Texte zu Steffani's Duetten bewegen sich auf demselben poetischen Gebiet wie die Händel'schen Texte, rühren grösstentheils auch von demselben Dichter her, welchem Händel bei den meisten seiner Duette gefolgt ist; es war dies der auch als Librettist für die hannoverische Oper thätige Abate Ortensio Mauro.)

Aus Chrysander's Werk (I, S. 373) erfährt man, dass Händel nach seinem Hamburger Aufenthalt neun Lieder auf deutsche Texte gesetzt hat, und dass in einem derselben, wo der uns dereinst bereiteten ewigen Ruhe gedacht wird, ein Gang vorkommt, welcher später verklärt in der »Messias«-Aria »Ich weiss, dass mein Erlöser lebet« wieder erscheint.

---

hinauf, und denselben Ton (e) wiederholt mit demselben Wort der zweite Sopran auf dem dritten Viertel, die Ergänzung des Taktes der ersten Stimme überlassend. Dieses doppelte *Nò*, auf dem hohen Ton ausgestossen, wirkt ganz dramatisch.

*) Hier mag ein zweites Beispiel frühzeitiger Wiederbenutzung angeführt werden. Eines seiner schönsten Duette (das letzte der uns erhaltenen) hat Händel am 31. August 1745 niedergeschrieben, über den Text:
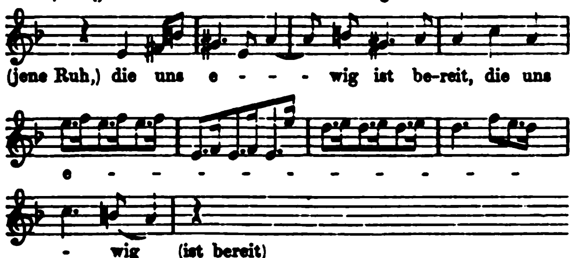
Ahi, nelle sorti umane
Quella saria d'un cor
Felicità maggior
Ch'è senza affanno.
Ma le speranze vane
Ingannano il pensier,
Che il duolo ed il piacer
Compagni vanno.

Das Duett hat nur zwei Sätze. Aus einer Umarbeitung des ersten Satzes ist das erste Duett im »Judas Maccabäus« geworden (*From this dread scene*). Das Oratorium aber wurde in der Zeit vom 8. Juli bis 11. Aug. 1746 componirt, also nachdem das Kammerduett etwa elf Monate alt war. (Dass im »Judas Maccabäus« auch das Allegro der Ouvertüre auf einem Kammerduettsatz ruht, gehört insofern nicht hierher, als das betreffende Duett eines der ältesten ist.)

Digitized by Google

Näheres darüber vermag ich nicht anzugeben, da ich die Lieder nicht kenne. *)

*) Folgende Stelle des vierten Liedes ist gemeint:



u. s. w., welche Figur in der begleitenden Ober- und Unterstimme noch etwas weiter ausgeführt wird. *Chr.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

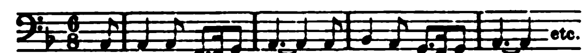
Compositionen von Julius Röntgen.

(Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

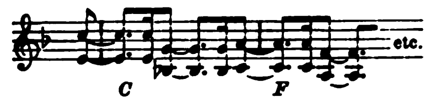
Op. 1. **Sonate** für Pianoforte und Violine. Pr. M. 5.
Op. 2. **Sonate** für das Pianoforte. Pr. M. 4,5.
Op. 3. **Sonate** für Pianoforte und Violoncell. Pr. M. 5,5.
Op. 4. **Aus der Jugendzeit.** Kleine vierhändige Clavierstücke. 3 Hefte. Pr. à M. 3,5 und 3,75.
Op. 5. **Ein Cyklus von Phantasiestücken** für Pianoforte. Preis M. 3,75.
Op. 6. **Ballade** für das Pianoforte. Pr. M. 2.
Op. 7. **Suite** in vier Sätzen für Pianoforte. Pr. M. 3.
Op. 8. **Phantasie** für das Pianoforte. Pr. M. 4.

(Schluss.)
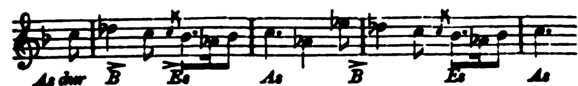
In der »Ballade« Op. 6, D-moll $^6/_8$, *Andante,* lässt der Componist zuerst im tiefen Bass (grosse Octave) ein Thema von 8 Takten hören, das sich im Umfang von nur 6 Tönen bewegt:



dasselbe geht dann in die zweigestrichene Octave mit etwas belebterer Accordbegleitung über, dann in die eingestrichene Octave mit Sechszehntel-Begleitung in gebrochenen Accorden; dann wieder in die zweigestrichene, *forte,* mit ähnlicher Begleitung, aber eingestreuten Tonleiter-Läufen und unter Verlassen der Haupttonart, indem der Satz nach A-moll, C-dur, E-moll und wieder A-moll modulirt. Das Thema tritt dann in der kleinen Octave auf, mit ähnlicher modulatorischer Behandlung und schliesst endlich in A-moll ab. Hierauf folgt ein Mittelsatz in F-dur von graziöser Haltung und eigenthümlicher synkopirter Rhythmik:



Dann folgt eine Melodie in As-dur, rhythmisch und melodisch aus dem ersten Thema hervorgehend, aber von anderer harmonischer Umgebung und anderem Charakter, von gebrochenen Accorden in Sechszehnteln begleitet, sehr schön und ein wenig an Schubert erinnernd:



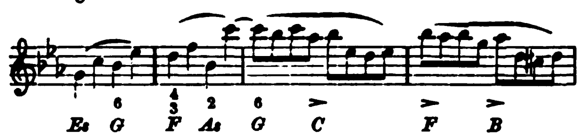
Weiter lässt sich das Thema wieder in seiner ersten Gestalt hören; nochmals der Mittelsatz, aber in G-dur, und endlich, nach D-moll zurücklenkend, wieder das Thema, sich allmälig in den Bass, wo es zuerst aufgetaucht, zurückziehend und da verhallend. Auch in diesem Stück leuchtet die Wohlbildung sofort ein; der Gedanke des Ganzen ist klar, das Gedankenmaterial in der Mitte immer reicher sich entwickelnd; eine dankbare nicht sehr schwierige Aufgabe für den Spieler, und nicht zu lang.

Was in Nr. 18 d. Ztg. über die Suite Op. 7 gesagt ist, enthält einen Rath, aber weder ein begründetes Urtheil, noch erfährt daraus der Leser Etwas über die Art dieses Opus: etwa ob es eine Suite im älteren oder neueren Sinne ist und dergl. — Es möge daher verstattet sein, das Nothwendigste hier nachzutragen. — Das Werk besteht aus einer »*Entrata*«, D-moll $^2/_4$, *Allegro;* einem »*Andantino*«, G-dur $^2/_4$; einer »*Toccata*«, Es-dur $^{12}/_8$, *Allegro;* endlich viertens: »*Passacaglia e Giga*«, D-moll $^3/_4$ *Andante,* und D-moll *Alla breve, Allegro.* Man ersieht schon hieraus, dass es sich mehr dem Namen als der Sache nach um eine »Suite« handelt, wie dies eben Mode geworden ist; denn die Ordnung der Tonarten ist modern wechselnd, »*Andantino*« ist kein Suitenstück, und überdies ist die *Giga* insofern nicht echt, als derselben die Triolenbewegung fehlt. Davon abgesehen wird diese Suite den Clavierspielern von Fach ebenso interessant und werthvoll sein wie andere Stücke dieser Reihe, denn sie bietet ihm interessante technische und Vortrags-Aufgaben. In dieser Beziehung geht das Stück (noch mehr das folgende Opus) über die durch Schumann repräsentirte Claviertechnik hinaus und greift in die ganz moderne über (Brahms, Rubinstein u. A.). So sind namentlich in der *Giga* Stellen, wo das »Pedal« in ausgiebigster Weise benutzt wird, um Orgelpunkte oder sonst liegende Bässe zu einem dreistimmigen Satz aushalten zu können, wobei es freilich ohne etwas Durcheinanderklingen nicht abgeht. Die anderen Sätze sind nach Composition und Technik mässiger gehalten: die *Entrata,* welche zwei Mittelsätze enthält, ist in ihrem Hauptsatze ein sehr markiges Stück und gar nicht zu schwer; das *Andantino* recht freundlich; die *Toccata* wieder sehr frisch und schwunghaft; die *Passacaglia* aber besonders merkwürdig durch das chromatisch-enharmonische Bassmotiv, welches dem Stück zu Grunde liegt und worauf sich immer raschere Tonfiguren aufbauen (Achtel, Achteltriolen, Sechszehntel, Sechszehntel-Triolen). Die *Giga* ist nach Fugenart gesetzt, wie gesagt mit etwas ausschweifendem Pedalgebrauch, aber interessant durch reichliche Anwendung der Chromatik.
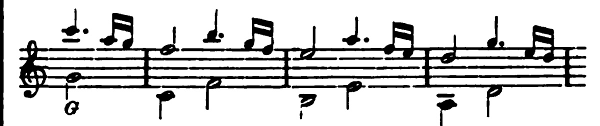
Die Phantasie Op. 8, C-dur, ist wieder ein grosses langes Stück (27 Seiten), aber auch von reichem Inhalt, der sich wie folgt gliedert: Einleitung C-dur, *Adagio, Alla breve;* Marsch ebenfalls in C-dur; *Andante* in Es-dur; ein *Intermezzo* C-dur mit Mittelsatz in E-moll $^3/_4$; *Allegro* F-moll $^4/_4$ mit einigen Variationen; Zweistimmiger Canon in Des, ₵ *Andante,* mit figurirter Begleitung; *Quasi Recitativo* und *Allegro* in A-moll; *Andante* und Recapitulation früher vorgekommener Motive und Stücke; schliesslich Fuge in C-dur ₵, erst einfach, dann mit dem Marschmotiv als Gegensatz, endlich mit einem Achtel-Contrapunkt durchgeführt. — Bei solchem vielgestaltigen Inhalte begreift sich die Länge des Stücks, welches allerdings eine hochkünstlerische Ausführung durch einen virtuos geschulten Clavierspieler, und ein Auditorium voraussetzt, das geneigt ist, dem Tondichter auf seinem langen Wege mit Aufmerksamkeit und Hingabe zu folgen. — Um auch hier auf Einzelnes einzugehen, so finden wir die *Adagio-Introduction* spannend und geistreich in Folge der angewendeten Modulationen und Klangmittel; vergleiche namentlich die Sechszehntelstelle nach den Achteltriolen, wo die freien Durchgänge

Digitized by Google

zu liegender Octav und Septime gar wundersam klingen; dann die nur von einem feinen Spieler gut wiederzugebende »innere Stimme« auf den zwei letzten Zeilen derselben Seite. Der Marsch ist interessant durch mannigfaltigen Rhythmus und effectvoll durch die dynamische Steigerung; das folgende *Andante* durch die eigenthümlich schleichende und verschiedene Octavlagen durchlaufende Melodie:



wobei zuweilen das Verhältniss der Melodie zur Harmonie die Aufmerksamkeit besonders fesselt. Reizend dann das *Intermezzo* mit seinem schalkhaften Rhythmus und, im E moll-Mittelsatze, mit seiner Terzenmelodie und seinem langen chromatischen Bassvorschlag. Der wuchtige F moll-Satz darauf, mit seinem Vollklange und seinem einschneidenden stereotypen Rhythmus und den lebendigen Variationen, die sich daran knüpfen, sättigt das Ohr, indem es zugleich beruhigt. Das ist gut, denn nun kommt der Canon, welcher dem Ohr ziemliche Anstrengung zumuthet, sowohl um die Nachahmung zu beobachten, als auch um die mitunter sehr kühne Führung der beiden Stimmen, gegen einander und gegenüber der Harmonie zu verstehen. Dieser Canon ist zugleich für den Spieler wohl das schwerste Stück, denn der Componist fordert hier eine Sicherheit im Springen über grosse Intervalle, dass man oft versucht wäre, wie jener alte Musikus, die Nase zu Hülfe zu nehmen. Doch das ist ja bei dem heutigen Stande der Technik Nebensache — seit Beethoven heisst es: »Uebe! und wenn du es gar nicht herausbringen kannst, so lasse deine Hände davon!« Gut gespielt wird der Canon interessant sein und trotz aller Kühnheiten gut genug klingen. Mehr Bedenken haben wir gegen die das Ganze abschliessende Fuge. Es ist nicht zu vermeiden, dass man eine Fuge mit dem S. Bach'schen Maassstabe misst und die wichtigsten und am wenigsten dem Zeitgeschmack unterliegenden Regeln aus ihm ableitet. Nun hat zwar Bach, der so viele Fugen geschrieben hat, auch solche, wo das Thema unaufhörlich fortspielt und nirgends Zwischensätze erscheinen; aber deren sind sehr wenige, und diese stammen offenbar aus einer früheren Zeit. In unserer Röntgen'schen Fuge setzt das Thema beständig neu ein und wird dadurch vorzeitig abgenützt — durch einige Zwischensätze wäre dem abgeholfen gewesen. — Ferner finden wir contrapunktische Neuerungen, die, wie wir glauben, keine Verbesserungen und keine Schönheiten sind. So hat z. B. die Quarte gegen den Bass im Contrapunkt nie als Consonanz gegolten — die Stelle Seite 25 System 3 und 4, wo Ober- und Unterstimme wie folgt lauten:



möchten wir daher nicht vertreten; möglich dass der Orgelpunkt, der nur mit der gehobenen Dämpfung hergestellt werden kann, durch letztere Alles so in Nebel hüllt, dass die Quarten darin nicht mehr so stark und deutlich hervortreten, wie sie es für das Auge thun. Aber offen gestanden: Wir lieben in Fugen keinen Nebel, weder harmonisch-realen, noch den Pedalnebel, sondern Klarheit und Schönheit des Stimmengewebes. — Trotz dieser Mängel in der Fuge wird das ganze Werk doch von allen Musikalischen mit Freude begrüsst und mit Genuss gehört werden, und wir gratuliren aufrichtig zu einer solchen Probe von Vielseitigkeit der Erfindung.

Möchte unser junger Meister nun, nachdem er sich die Stile verschiedener Meister zu eigen gemacht, vor Allem er selbst sein wollen; es wird sich dann von selbst machen, dass die persönliche Eigenthümlichkeit, die ja nicht aller anderen Musik entgegengesetzt zu sein braucht, sich allmälig ausprägt und wenigstens etwas Unterscheidendes aufweist. Aber nicht durch Zuwarten ergiebt sich dies, sondern durch unausgesetzte fleissige Arbeit, wobei ja freilich nicht jedes Opus der Oeffentlichkeit übergeben werden muss. Schliesslich möchten wir rathen, die Composition für Gesang nicht zu vernachlässigen, wovon bis jetzt keine Probe vorliegt.

ANZEIGER.

[192]

Nova Nr. 2

der

C. Luckhardt'schen Musikalienhandlung

in

Cassel und **Leipzig.**

	M.	Pf.
Becker, Jean, Polonaise für Violine mit Begleitung des Pfte.	2	—
Dreszer, Anast. W., Op. 12. Zweite grosse Sonate für Pfte.	4	—
Fitzenhagen, Wilhelm, Op. 10. Ballade für das Violoncello Solo mit Begleitung des Orchesters (oder des Pianoforte). Clavierauszug vom Componisten	6	—
☞ Die Partitur und Orchesterstimmen erscheinen in einigen Wochen.		
Gernsheim, Friedrich, Op. 21. Quartett (Nr. 2, A moll) für 2 Violinen, Viola und Violoncello.		
Partitur	4	—
Stimmen	6	—
Händel, G. F., Largo für die Violine mit Begleitung des Pianoforte von W. Fitzenhagen und C. Rundnagel	1	—
—— Sarabande für die Violine mit Begleitung des Pianoforte von W. Fitzenhagen und C. Rundnagel	1	—
Hauser, M., Op. 51. Scherzo pour le Violon avec accompagnement de Piano ou avec 2 Violon, Alto et Cello. Ausgabe für Violine und Pianoforte	1	50
Kegel, Gustav F., Spinnlied aus »Die weisse Dame« von Boieldieu für das Pianoforte	1	50
Liebe, Ludwig, Op. 24 Nr. 2. Das Mutterherz. Lied für eine Singstimme. Neue Ausgabe	—	75
Reinsdorf, Otto, Op. 11. Landleben. Vier Characterstücke für Pianoforte. Heft 1—4. 2. Auflage	4	—
Rundnagel, Carl, Op. 8. Adagio religioso für Pianoforte und Violine, Clarinette oder Cello mit Harmonium ad libitum. Neue Ausgabe	2	25
Scholz, Bernhard, Op. 42. »Bitte«, Lied für Alt oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte	—	60

[194] In meinem Verlage erschien:

Geist und Technik im Clavierunterricht.

Andeutungen zur methodischen Gestaltung desselben, unter technischen, pädagogischen und künstlerischen Gesichtspunkten. Für Lehrer und Lernende, Eltern und Erzieher

von

Dr. Franz Brendel.

Gr. 8°. Preis 2 Mark.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.**
(*R. Linnemann.*)

Digitized by Google

Sechs deutsche Lieder:

Scheiden und Meiden. — Fahr' hin! — Es taget vor dem Walde. — Ich armer Mann. — Ach Elslein, liebes Elselein mein. — Dich meiden. —

aus dem 15. und 16. Jahrhundert,

für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
bearbeitet von

Robert Franz.

A. Ausgabe in gross Notenformat . . . . 2 M. 50 Pf.
B. Ausgabe in gross Octav . . . . 1 M. 50 Pf.

[195] Verlag von *F. E. C. Leuckart* in Leipzig.

[196]

Orchesterwerke

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., **Präludium** für die Orgel. Für grosses Orchester bearbeitet von *Bernhard Scholz*. Partitur. Gross 8⁰. 3 M. Stimmen 7 M.

Bargiel, Wold., Op. 24. **Trois Danses allemandes.** (Introduction. Ländler. Menuett. Springtanz.) Partitur. 8⁰. 4 M. 50 Pf. Stimmen 9 M. Clavierauszug zu vier Händen 3 M.

Beethoven, L. van, **Sinfonien** herausgegeben von *Fr. Chrysander*. Partitur. Prachtausgabe. Gross 8⁰. Nr. 1. 3 M. Nr. 2—8 à 4 M. 50 Pf. Nr. 9. 9 M. nette.
(In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie 1 M. 50 Pf. mehr.)

—— Op. 25. **Serenade** für Flöte, Violine und Viola. Für kleines Orchester bearbeitet von *Louis Bödecker*. Partitur. Gross 8⁰. 6 M. Stimmen 8 M.

Dietrich, Alb., Op. 20. **Sinfonie** (in D moll) für grosses Orchester. Partitur. 8⁰. 17 M. 50 Pf. Stimmen 25 M. 50 Pf. Clavierauszug zu vier Händen 8 M.

—— Op. 26. **Normannenfahrt.** Ouverture für grosses Orchester. Partitur. 8⁰. 5 M. Stimmen 11 M. 50 Pf. Clavierauszug zu vier Händen 3 M. 50 Pf.

Grimm, Jul. O., Op. 10. **Suite** in Canonform für zwei Violinen, Viola, Violoncell u. Contrabass (Orchester). Partitur. 8⁰. 2 M. 30 Pf. Stimmen 4 M. Clavierauszug zu vier Händen 3 M. 50 Pf.

—— Op. 16. **Zweite Suite** in Canonform f. Orchester. Partitur. 8⁰. 11 M. Stimmen 15 M. Clavierauszug zu vier Händen 5 M. 50 Pf.

—— Op. 17. **Zwei Märsche** für grosses Orchester. Partitur. 8⁰. 5 M. Stimmen 11 M. 50 Pf. Clavierauszug zu zwei Händen 2 M. 50 Pf., zu vier Händen 3 M. 50 Pf.

—— Op. 19. **Sinfonie** (in D moll) für grosses Orchester. Partitur. 8⁰. 20 M. Stimmen 27 M. Clavierauszug zu vier Händen 9 M.

Haydn, Jos., **Sinfonien**, revidirt von *Franz Wüllner*. Nr. 1. in H dur. Partitur. 8⁰. 2 M. 50 Pf. Stimmen 4 M. 50 Pf. Clavierauszug zu vier Händen 3 M. 50 Pf.

—— — Nr. 2. in G dur. (Oxford-Sinfonie.) Partitur. 8⁰. 4 M. Stimmen 9 M.

—— — Nr. 3. in C dur. Partitur. 8⁰. 4 M. Stimmen 8 M.

—— — Nr. 4. in Es dur. Partitur. 8⁰. 4 M. Stimmen 7 M. 50 Pf. Clavierauszug zu vier Händen 4 M.

—— **Ouverture** für kleines Orchester, revidirt von *Franz Wüllner*. Partitur. 8⁰. 1 M. 50 Pf. Stimmen 3 M. Clavierauszug zu vier Händen 1 M. 50 Pf.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 103. **Trauermarsch.** (Zum Begräbnisse Norbert Burgmüller's componirt.) Für Harmoniemusik. (Original.) Partitur. 8⁰. 1 M. 50 Pf. Stimmen. 8⁰. 3 M. — Für grosses Orchester. (Arrangement.) Partitur. 8⁰. 1 M. 50 Pf. Stimmen. 8⁰. 3 M. Clavierauszug zu zwei Händen 1 M. 50 Pf., zu vier Händen 2 M. 30 Pf.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 108. **Marsch** für grosses Orchester. (Zur Feier der Anwesenheit des Malers Cornelius in Dresden componirt.) Partitur. 8⁰. 2 M. Stimmen. 8⁰. 3 M. Clavierauszug zu zwei Händen 1 M. 80 Pf., zu vier Händen 2 M. 50 Pf.

Mozart, W. A., **Türkischer Marsch.** (Aus der Sonate für Pianoforte in A dur.) Instrumentirt von *Prosper Pascal*. Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenact in der »Entführung aus dem Serail« eingelegt. Partitur. 8⁰. 1 M. 80 Pf. Stimmen. 8⁰. 2 M. 50 Pf. Clavierauszug zu vier Händen 1 M. 80 Pf.

Scholz, Bernh., Op. 15. **Ouverture** zu Goethe's Iphigenia auf Tauris. Partitur. 8⁰. 5 M. Stimmen 9 M.

—— Op. 21. **Im Freien.** Concertstück in Form einer Ouverture. Partitur. 8⁰. 3 M. Stimmen in Abschrift.

Schubert, Franz, Op. 90. **Impromptu** (in C moll). Für Orchester bearbeitet von *Bernhard Scholz*. Partitur. 8⁰. 4 M. Stimmen 6 M.

Schumann, Rob., Op. 136. **Ouverture** zu Goethe's Hermann und Dorothea. Partitur. 8⁰. 4 M. 50 Pf. Stimmen 9 M. Clavierauszug zu zwei Händen 2 M. 50 Pf., zu vier Händen 3 M.

[197]

Billige Prachtausgaben.

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.
(Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.)

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 2 M. 40 Pf. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.

Alexander's Fest.*
Clavier-Auszug 2 M. 40 Pf. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 4 M. n. Chorstimmen à 1 M. n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 2 M. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 2 M. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.

Herakles.
Clavier-Auszug 4 M. n. Chorstimmen à 1 M. n.

Josua.
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 1 M. n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 1 M. 50 Pf. n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 90 Pf. n.

Salomo.*
Clavier-Auszug 4 M. n. Chorstimmen à 1 M. 20 Pf. n.

Samson.*
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 90 Pf. n.

Saul.*
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Theodora.
Clavier-Auszug 3 M. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 2 M. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 20 Pf. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese jetzt im Preise zufolge der gesteigerten Herstellungskosten etwas erhöhte, aber dennoch sehr **billige und correcte Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die **einzige** Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, wesshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. September 1875. **Nr. 39.** X. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara.

Mitgetheilt von **O. von Riesemann.**

(Schluss.)

Wir kehrten wieder zurück nach Turin, wo man mir den Antrag dazubleiben machte, indem man im Frühjahr eine Oper zur Vermählungs-Feyer des Prinzen *d'Aosta,* 2ter Sohn des Königs, geben würde; ich liess mich nicht lange bitten, wie man sich vorstellen kann, denn (natürlicherweise) gefiel es mir sehr in Turin. Der Sänger, welcher (in der Hoffnung dass ich England nicht verlassen würde) mich so sehr verläumdet hatte, wurde verabschiedet, er kam zu mir, um mich zu bitten, ein gut Wort für ihn einzulegen; wenn ich es auch hätte thun wollen, so wäre es doch umsonst gewesen, denn man war gar zu sehr wider ihn aufgebracht. Ausser der Oper war auch einen Abend bey der grossen Cour Concert.*) Der König schenkte mir für diesen Abend einen schönen brillantnen Ring mit einem Solitair in der Mitte.

Da ich den folgenden Carneval in Venedig erwartet wurde, so machte man mir den Vorschlag mich ein paar Monath in Crema (erste Venezianische Stadt), wo eben der Jahrmarkt war, aufzuhalten, es ist daselbst eins der hübschesten Theater, die ich je gesehen habe, und es wurden die nehmlichen Opern gegeben, so dass ich wenig Mühe hatte. Da ich noch 6 Wochen Zeit hatte, so gingen wir erst von Turin nach Mayland und Genua. Den angenehmsten Weg zwischen zwey kleinen Graben mit fliessend Wasser, nach holländischer Art; über die schöne Lage der Stadt ist schon so viel gesagt worden, dass alles was ich darüber ausdrücken könnte, noch immer sehr schwach seyn würde. Der Gasthof, wo wir logirten, lag am**) See, wo einen Abend ein entferntes Gewitter uns das herrlichste *Spectacle* vorstellte, was sich denken liess.

Hier fand ich auch den Sänger Tenducci, welcher aus Ueppigkeit 70 oder 80 Guineen für 3 Tage verwarf, weil man ihm nicht eine mehr geben wollte, als ich bekam. Er lebte von Lectiongeben, welches in Italien sehr schlecht bezahlt wird. Er kam zu mir in einem seiner ehmahligen gestickten seidenen Röcke, Point-Manchetten, Feder-Huth, rothe Absätze etc. und both sich an, mich herum zu führen etc.; ich behielt ihn den ganzen Tag bey mir, er kam alle Morgen und blieb bis Abend bey uns, kurtz, ein wahrer *Cavaliere servente.* Wir blieben ungefähr 8 Tage in Genua, und reiseten alsdann nach Crema — eine kleine, freundliche Stadt mit (wie ich schon gesagt habe) einem allerliebsten Theater, welches durch die verschieden decorirten Logen und brillante Erleuchtung einem Puppen-Kasten ähnlich sieht. Während dem Ballet machte ich immer meine Visiten in den Logen und wurde mit *Café* oder *à la Glace* tractirt.

Die Herrn *Directeurs,* welches gemeiniglich *Nobili* sind, holten mich ab, um mir Quartiere zu zeigen. Das erste war in einem grossen Hause, grosse Zimmer, carmoisin seidene Tapeten, grosses damastnes Gardinenbette etc. etc. Das zweite war auch gross, aber nicht so fürstlich, das 3te war klein und rein, hier war an keine Wanzen zu denken, die Kiesel- und Backsteine, womit der Hof gepflastert war, waren so rein gewaschen (nach holländscher Art), dass man darauf hätte essen können, ich wählte natürlicherweise das letzte, und man bewunderte meine Bescheidenheit.

Als Primadonna in Italien hatte ich alle Tage Cour, und zwar von allen Ständen und Alter, ein jeder trachtete nach der Ehre mein *Cavaliere servente* zu seyn (das heisst: ein dienender Cavalier; ein gewöhnlicher Gebrauch in Italien, weil es wider den Ton ist, dass der Mann beständig seine Frau begleitet; sie wählt sich also einen, welcher des Morgens zu ihr schickt zu fragen, um welche Zeit sie ausfahren oder gehen will, ob sie ins Theater geht etc.). Da ich aber eine Ausländerin war, so glaubte ich eine Ausnahme machen zu können, und war also gegen alle gleich freundlich; man schien sich auch schon darein zu finden, als die Ankunft eines Officiers aus Turin die Sache veränderte. Er war ein junger Mann, welchen seine Verwandten gezwungen hatten, eine Person zu heurathen, welche er nicht liebte, um einem reichen Onkel zu gefallen, dessen Erbe er seyn sollte. Er war ein grosser Liebhaber der Musik, folglich war er in Turin öfters bey uns, auch war er

*) Randbemerkung: Beschreibung desselben.
**) So.

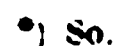
Digitized by Google

ein gebildeter Mensch und angenehmer Gesellschafter, und mein Mann sah ihn gerne. Er hatte uns versprochen, uns in Crema zu besuchen; seine Erscheinung machte natürlicherweise Aufsehen, und man betrachtete ihn als meinen *Cavaliere servente*. Folgende Anecdote wird zeigen, was für eine unabhängige *Personnage* eine berühmte Primadonna in Italien ist. Die Turineser und Venezianer vertragen sich eben nicht; mein Herr Officier kam in einen Wortwechsel mit einem venezianischen Cavalier im Theater; man sagte mir nichts davon, bis die Oper zu Ende war, und alle glaubten, dass er nicht ungestraft davon kommen würde. Als man aber die Sache dem *Podestà* vorstellte, so sagte er: »Was soll man thun? man darf doch die Primadonna nicht verdrüsslich machen, sonst singt sie uns nicht mehr.« Meine übrigen neidischen Courmacher ermangelten auch nicht zu bemerken, dass, wenn es nicht um meinethalben gewesen wäre, er schlecht weg gekommen seyn würde.

Von Crema gingen wir durch Verona, Padua nach Venedig. Hier traf ich mich wieder mit dem berühmten Tenoristen *Babbini*, welcher schon zu meiner Seite in London gesungen hatte. Er war nicht allein ein vortrefflicher Sänger, sondern besass alle Kenntnisse, welche zum Theater im ganzen erforderlich sind; ohnerachtet er mir alle Achtung bezeugte, so wusste ich doch, dass er von London aus eine kleine *pique* gegen mich hatte. Die italienischen ersten Sänger sind nicht gewohnt, dass ihnen eine Sängerin *tête* biethen kann, und anstatt sich (als wahre Künstler) zu freuen, mischt sich immer ein wenig Neid darunter. Die berühmte Banti war den Winter auch in Venedig engagirt; weil zu der Zeit 2 Theater existirten. Ich war im *St. Samuele*, sie in *St. Benetto*. Sie fing den Carneval an. Ich ermangelte nicht zugegen zu seyn. Sie hatte verdienten Beyfall. Unser Theater öffnete sich ungefähr 8 Tage später. Die Meinungen waren getheilt. Ich fing mit der Oper von Giordanielli an, welche ich in Turin gesungen hatte. Babbini hatte schon zum voraus sich eine Oper nach seiner Vorschrift dichten lassen (*gli Argonauti*, und von *Gazzaniga* componirt); seine Rolle von Aeneas, die prächtigen Decorationen (welche er angegeben hatte), die angemessnen, feyerlichen und lebhaften Chöre — alles war dazu geeignet seine Rolle zu heben, unglücklicherweise für ihn fand man die meinige interessant und rührend! Gazzaniga hatte mich gebeten, ihm zu erlauben mir ein Adagio zu schreiben. Ich sagte: »Warum soll ich mich damit quälen? die sind ja nicht mehr Mode«. (Leider fing sich schon damals an der würdige Styl der Musik zu verlieren, und die neuen Meister schrieben blos Rondos und Cavatinen.) Er antwortete: »Weil es keine grosse Sänger mehr giebt und man sie nicht mehr hört; singen Sie sie nur und sie werden wieder Mode werden«. Er wählte das Gebet, welches die damals noch fromme Medea im Tempel an die Göttin Hecate richtet, zu seinem Adagio. Eine feyerliche Stille im ganzen Theater, ich allein im Tempel zu meiner Göttin betend, ihr meine Liebe gestehen, sie um Beystand bittend, rührte mich selbst so sehr, dass ich Mühe hatte gut zu singen. Babbini hatte den Gazzaniga durch seine Ideen und Chöre so ermüdet, dass er mir gestand, dass ihm kein Gedanke für mein Rondo (woran ihm und mir doch viel gelegen war) aufstossen wollte, er bat mich also, ob ich ihm nicht ein Thema geben könnte; da keine Zeit mehr zu verlieren war, setze ich mich einen Abend um 10 Uhr hin und um 4 Uhr war das Brouillon fertig, ich schmeichelte mich, dass es gefallen würde, und liess ihm die Ehre davon. Man sagte, dass Babbini sich mit dem Poeten gezankt hätte wegen der Rolle, der Poet habe ihn aber versichert, dass er alles nach seiner Vorschrift gemacht hätte, und er könnte nicht dafür, dass die Frau mehr interessirte.

Nachdem die Oper ungefähr 10 Mahl gegeben war, gab er sich für heiser aus und sang blos die Recitative. Babbini war ein grosser Favorit in Venedig, darum glaubte er die Oper würde fallen, wenn er nicht mehr sänge. Ich glaubte hier Gelegenheit zu haben, mein Genie und Kenntniss in der Harmonie am Tage*) zu legen; ich liess mir also meine Bravour-Arie, welche offen für Veränderungen geschrieben war, in Partitur setzen, mit 4 offnen Linien, wodurch ich 4 verschiedene Veränderungen machen konnte, ohne zu befürchten, dass ich in der Harmonie anstossen würde. Dieses machte eigentlich meinen Triumph in Venedig, denn die Banti mit ihrer schönen Stimme und gutem Singen war nicht musikalisch, und sang ihre Arien immer so, wie sie dieselben auswendig gelernt hatte, und da die Italiener die geringste Veränderung sogleich auffangen, so zog sich alles nach *St. Samuele*, indem man sagte, dass man da alle Abend etwas neues hörte. Nachdem Babbini merkte, dass man ihn garnicht vermisste, sondern das Theater jeden Abend mehr besetzt war, kam er endlich wieder hervor.

Als diese Oper einige 30 mahl nach einander auf der Scene gewesen war, wurde *Andromacha* von *Nasolini* gegeben. Das Sujet von der Andromacha ist höchst interessant, und Nasolini hat ihm durch seine schöne Composition Gerechtigkeit widerfahren lassen. Es war meine liebste Rolle — das Rondo »*Figlio ascolta, ah! non rispondi!*« ist ein Meisterstück, ich sowohl, wie das ganze Auditorium waren höchst gerührt, »was von Herzen kömmt, geht zum Herzen«. Er bat mich, ihm zu erlauben, mir auch ein Adagio zu schreiben, ich stellte ihm aber vor (weil er ein junger Mann war), dass Nachahmungen immer Vergleichen ausgesetzt wären, und rieth ihm, ein Minuet anstatt dessen für mich zu schreiben. Ein Minuet ist nach dem Adagio die Haupt-Arie des ersten Sängers, weil die ersten Sängerinnen nicht musikalisch genug waren, um dieselben mit Verstand vorzutragen und zu verzieren; ich war die erste, die sich die Freyheit nahm, sich denselben anzumaassen, zu dem nicht kleinen Aerger meiner Cameraden. Der Text war (*contente le pene*) voller Ausdruck und die Composition nicht weniger. Nachdem diese Oper einige mahl auf der Scene gewesen war, baten mich die Herrn Directoren mich mahlen zu lassen, ich schlug es ihnen aber ab, indem ich sagte, dass man mich noch nie getroffen hätte, und ich es überdrüssig wäre immer umsonst zu sitzen; man steckte mir, dass man mir eine Fête geben wollte, ich möchte also nur einwilligen; ich sagte also, wenn man mich, während des Ballets zwischen den Acten mahlen wollte, so wäre ich es zufrieden, aber den Vormittag liess ich mir durch nichts nehmen. Die Herren Directoren arbeiteten also Tag und Nacht, um dieser Fête einen besondern Glanz zu geben. Es ist in Italien Mode, wenn jemand gefällt, ihm zu Ehren einen Abend das Theater oben aufzumachen, um einige gedruckte Sonette herunter zu werfen, welche dann das Publicum auffängt, indem [es] applaudirt und Bravo ruft, auch lassen sie Tauben mit kleinen Schellen an den Füssen fliegen, welches Lust und Freude bedeuten soll. Endlich kam der Tag. Als ich den Abend ins Theater kam, fand ich in meinem Zimmer mein Portrait in einem schönen Rahmen mit allen Attributen der schönen Künste verziert, unter meinem Nahmen einen griechischen Vers (welchen ich mich nicht erinnere, und das Portrait ist in Moscau Anno 1812 verbrannt), welcher ungefähr sagte: Deinen Nahmen werden wir immer in Ehren halten. Dabey war ein schönes grosses Bouquet (welches sie hatten von Padua kommen lassen, weil es in Venedig keine Gärten giebt) mit einem Band gebunden, worauf *Viva la Mara* in silbernen Flittern gestickt war, so dass es jedermann sehen konnte, ich musste dieses vorstecken und wurde heraus gerufen. Nun öffnete sich das Theater von oben mit Musik, und es kamen Tauben, Vögel von aller Art, Sonnette, Lorbeer-Kränze, Bouquets herunter geflogen, die Vögel hatten



*) So.



Digitized by Google

schmahle weisse Bänder an den Füssen, worauf *Viva la Mara* gedruckt war, nebst Du übertriffst uns im Gesang, an den Kränzen Dir gehört der Lorbeer, an den Bouquets Du bist die schönste Blume — kurtz die Herrn hatten 14 Tage gearbeitet, um alles dieses zu machen, und es müssen gewiss einige 100 Ellen Band verbraucht worden seyn, mein Bild wurde zusammengerollt, mit einem *Viva la Mara* gebunden und in jeder Loge abgegeben. Die Damen standen alle auf und applaudirten und riefen *Viva la Mara,* am Ende der Oper kamen die Herren mich abzuholen, um oben in einer Loge das Ballet mit anzusehen. Der Vorhang zog herauf, eine *Fama,* in der Luft schwebend, hielt einen Lorbeer-Kranz über die Worte *Viva la Mara,* die Damen standen wieder auf und applaudirten wie zuvor.

Es ist wohl natürlich, dass alles dieses einen rührenden Eindruck auf mich machte. Als ich herunter kam, war das ganze Vestibule voller Menschen, die auf mich warteten, um mich nach Hause zu begleiten, Fackeln und Musik ging voran, einige junge Herren tanzten vor mir her, als ich oben in meiner Wohnung angelangt war, wiederholten sie den Jubel. Als ich den andern Morgen auf den St. Marcus kam, fand ich, dass alle Damen die Bänder, worauf mein Name gedruckt war, an ihre Hüte gesteckt hatten. Man machte einen Kreis um mich, um mir noch viele schöne Sachen zu sagen, mit der Bitte übers Jahr wieder zu kommen. Man hielt mich aber in London fest, und ich konnte erst 1791 mein Versprechen halten.

Als ich durch Paris reisete hatte ich die Gnade mich der Königin zu Füssen zu legen, welche mich wieder warnte, auf meiner Hut in Italien zu seyn. Die arme Unglückliche! Sie ahnte die Gefahr nicht, die ihr damals selbst drohte! 1792 auf meiner Rückreise begegnete ich ihr auf dem *Pont neuf* unter starker Wache, und so verändert, dass sie kaum kennbar war; ich ging nach Hause und eilte Paris zu verlassen. Kurtz darauf brach die Revolution aus, und man schrieb mir aus Turin ab, indem man sagte, dass ihr Theater, so wie alle andern in Italien, für das zukünftige Jahr geschlossen seyn würde.

Ich engagirte mich also 1793 wieder bey der italienischen grossen Oper in London.

Hiermit schliessen die Memoiren der Mara ab. Mündliche und, wie es scheint, hier und da noch detaillirtere Mittheilungen über ihr Leben liegen dem Lebensbilde zu Grunde, welches sich in *A. v. Sternberg's* Berühmten deutschen Frauen des achtzehnten Jahrhunderts (Erster Theil, S. 203—290. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1848.) befindet. Uebrigens ist dieses Lebensbild offenbar romanhaft ausgeschmückt, und aus dem, was über das Verhältniss der Mara zu Hiller erzählt wird, geht soviel sicher hervor, dass A. v. Sternberg die Autobiographie nicht gekannt haben kann.

Berichtigung. Sp. 514, Z. 16 lies: *Mingotti.* Sp. 534, Z. 8: *paventi.*

Neue Lieder von Johannes Brahms.

H. D. Was wir bei früheren Gelegenheiten erwartet und vorausgesagt haben, ist in den letzten Jahren, wie die Berichte erkennen lassen, mehr und mehr eingetreten: die Künstlerpersönlichkeit und das Kunstschaffen von Johannes Brahms sind durch sorgsame Aufführungen und das dadurch geweckte höhere Interesse dem Verständnisse immer mehr erschlossen worden. Zu dem Requiem, dem Triumphliede, den Quartetten haben immer weitere Kreise, soweit in denselben die Pflege der Kunst überhaupt eine Stätte hat, ein bestimmtes Verhältniss gewonnen; und wo die Gelegenheit sie zu hören fehlte, bieten die Claviercompositionen und auch einzelne der Lieder, unter ersteren besonders die vierhändigen Tänze, eine Brücke, allmälig auch zur Kenntniss der gehaltreicheren Werke fortzuschreiten. Es wiederholt sich die in der Entwickelung der Kunst immer wiederkehrende Erfahrung. Diejenigen Künstler, welche in Ermangelung origineller Kraft oder gar mit Verleugnung ihrer besten Gedanken nur dem raschen Verständnisse eines grossen Kreises dienen und in dem rauschenden Applause desselben ihr Ziel erblicken, finden in unserer nach bequemer Unterhaltung durstenden Zeit schnell eine gewisse Verbreitung und ephemere Berühmtheit, um bald einer brillanteren und bestechenderen Erscheinung wieder zu weichen; während hingegen festumgrenzte Individualitäten, die ihre eigenartige Sprache reden und abgebrauchte Phrasen verschmähen, da sie nicht nur passives Aufnehmen, sondern selbstthätiges Eingehen beanspruchen, oft längere Zeit unverstanden von der grossen Menge ihren Weg verfolgen. Ist der Bann einmal gebrochen und der Weg des Verständnisses auch in weiteren Kreisen geebnet, dann sind gerade sie berufen, auf Geschmack und künstlerisches Urtheil einen erziehenden Einfluss zu üben und durch Gewöhnung an das Schöne und das Wahre den Sinn für Unterscheidung desselben von dem Verwerflichen und Bedeutungslosen zu schärfen.

Johannes Brahms hat nun ausser den grösseren Werken in zahlreichen kleineren Werken Gelegenheit gegeben, das Wesen seines Schaffens zu erkennen, und je selbständiger er gerade in der einstimmigen Vocalcomposition auftritt, desto auffallender ist es, dass seine Lieder, einige wenige leicht verständliche ausgenommen, die Verbreitung bisher nicht gefunden haben, die sie verdienen. Auch diese Zeitung hat, seitdem wir vor einer Reihe von Jahren auf die Romanzen aus Magelone und die bei Simrock erschienenen Hefte Op. 46—49 hinwiesen, der Brahms'schen Liedcomposition nur im Vorübergehen gedacht, während neben und nach jenen seine Muse noch zahlreiche neue Gaben gebracht hat. Die folgenden Zeilen beabsichtigen, nach einigen einleitenden Worten, dieses Versäumniss nachzuholen.

Wer sich in die Compositionen von Brahms vertieft hat, wird wissen, dass in ihm das lebt, was wohl immer das Lebenselement aller wahren Musik bleiben wird, die nie versiegende Kraft originaler Melodie; und diese ist es wiederum, die ihm den Beruf des Liedercomponisten, wenn irgend etwas, aufprägt. Freilich ist seine melodische Erfindung von der Alltagsphrase ebenso frei, wie von jenem mühsam gemachten und gekünstelten Wesen, womit der Mangel der Erfindungskraft so häufig verdeckt wird; auch duldet seine kräftige und kernige Natur nicht jene verschwommene Weichlichkeit, welche sich in einem Uebermaass chromatischer Tonfolgen oder in jenen zerfliessenden und schmachtenden Vorhalten und Durchgängen, die das moderne Ohr liebt, ergeht. Seine Melodien haben im Gegensatz zu den meisten neuerdings hervortretenden etwas Prägnantes, Gedrungenes, vielfach sogar Strenges; es zeigt sich in ihnen die Verbindung des natürlich Fliessenden, des rhythmisch genau Abgemessenen und der harmonischen Bestimmtheit der einzelnen Töne, und diese Verbindung bewirkt, dass auch ohne die Begleitung dieselben verständlich und wirksam bleiben, wie dies bei jeder guten Melodie sein muss. Diese Strenge ist bei dem altdeutschen Liede Nr. 3 in Op. 43 sogar so weit geübt, dass jeder einzelne Ton einem Dreiklange (den die untergelegte Harmonie angiebt) angehört; bei mehrmaligem Hören wird man sich von der kräftigen und saftigen Fülle dieser und ähnlicher Melodien überzeugen, die sich von üblichen Verzierungen und conventionellen Formeln einmal wieder ganz freimachen. Die genaue Kenntniss des Volksliedes und das glückliche Streben, demselben nahe zu kommen, giebt den Brahms'schen Melodien diese Kraft, welche sie vollständig von allen alltäglichen Erscheinungen unterscheidet; und wenn an einzelnen Stellen der erste Eindruck der einer gewissen Herbig-

Digitized by Google

keit ist, so schwindet dieser bei näherer Kenntniss und sorgsamem Vortrage sehr bald und macht dem der natürlichen, dem Componisten eigenen Sprache der Empfindung Platz. In rhythmischer Hinsicht ist noch hervorzuheben, wie die Erfindung des Componisten mehrfach eine glückliche Anregung empfängt durch besondere und ungewöhnlichere poetische Versmaasse, z. B. antike; ohne natürlich dem sprachlichen Rhythmus sich ganz unterzuordnen, was unsere heutige Musik, die ihre selbständig entwickelten und in ihrer Natur liegenden Ausdrucksmittel hat, nicht vermag. In antiker Weise mit dem Rhythmus des Gedichtes sich völlig verbinden, kann die moderne Musik nicht mehr, ohne auf die ihr eigene Ausdrucksfähigkeit zu verzichten; ganz davon verschieden aber ist die eigenartige Anregung, welche die Erfindung des Componisten auch in dieser Beziehung von dem Dichter empfängt. Ein Beispiel zu dem was wir meinen, bieten die Compositionen des in Asklepiadeen geschriebenen Hölty'schen Gedichts Op. 43 Nr. 2.

Neben der Melodie der Singstimme, dem gesungenen Worte bildet in der heutigen, seit Beethoven's und Schubert's Beispiel entwickelten Liedcomposition die Begleitung einen wesentlichen Bestandtheil und gehört organisch dem gesammten Kunstwerke an. Je einfacher die Stimmung des Textes, je mehr dem Volkston sich nähernd, je entschiedener es auf einfache Wiedergabe der einzelnen Worte ankommt, desto weniger wird die Instrumentalbegleitung eine selbständige Rolle zu spielen haben; in harmonischer Füllung, einfachen Figuren und kurzen Ritornellen wird ihre Aufgabe namentlich da erfüllt sein, wo die strophische Behandlung gewählt ist. Bei dem tiefer concipirten, subjectiv gefärbten lyrischen Gedicht kann dem heutigen Componisten, der in Schubert's und Schumann's Bahnen weiter wandelt, dies nicht mehr genügen; die tiefere Grundlage der Gemüthsstimmung, welcher das einzelne Wort entspringt, vermag die instrumentale Kunst in ihrer jetzigen Ausbildung weit ausgiebiger und reicher darzustellen wie das Wort, und diese Fähigkeit zur Erfassung und Darstellung einer Grundstimmung giebt der Instrumentalbegleitung das Recht, ein selbständiger Bestandtheil der jetzigen Gesangscomposition zu sein. Besonders in solchen Liedern, in welchen Wechsel verschiedener Stimmungen und Entwickelung der einen aus der anderen stattfindet, und dies dem Gemüthe veranschaulicht werden soll, wo also die romanzenartige Behandlung eintritt, ist die selbständige Rolle der Instrumentalbegleitung wesentlich; und gerade sie ist es, welche durch wiederholte, verarbeitete Motive, Bewegung und naturgemässe Uebergänge die musikalisch künstlerische Einheit neben dem Wechsel der Harmonie herzustellen vorzugsweise geeignet ist. Steigerung der inneren Bewegung, feinere Schattirungen der Empfindung auszudrücken, ohne dass der Gesang selbst zu grossem Wechsel ausgesetzt wird oder in blosse Declamation verfällt, dazu ist bei dem ausgeführten Liede die Instrumentalbegleitung unumgänglich erforderlich. Brahms bewegt sich hier mit der sichersten Meisterschaft in den von seinen Vorgängern Schubert und Schumann geebneten Bahnen; in die dem Gedichte zu Grunde liegende Stimmung sich versenkend, erfindet er Bewegung und Motive der Begleitung ihr entsprechend, lässt sie neben dem Gesange mitredend und erläuternd mitgehen, an Ruhepunkten des letzteren die Stimmung ausführen und giebt ihr so eine selbständige, gestaltende Bedeutung, ganz im Gegensatze zu der einförmigen Begleitung und den nichtssagenden Zwischenspielen vieler häufig gehörter Lieder. So wird jedes seiner so behandelten Lieder ein dem Texte entsprechend einfacheres oder reicheres Stimmungsbild, hinterlässt dabei einen einheitlichen und harmonischen Eindruck, und scheinbar von dem Texte sich lösend hat es denselben zum Schlusse dem Gemüthe erst recht nahe gebracht.

In der Wahl der Texte zeigt sich Brahms ganz besonders, im Unterschiede von den meisten übrigen, als feinsinnigen und hochgebildeten Künstler. Allem gedankenleeren und oberflächlichen Wesen abgeneigt, sucht er in volksmässigen Stoffen des Deutschen und anderer Völker und in den Werken unserer Classiker die ihm gemässen Gegenstände; Goethe, unter den Neueren Mörike, Klaus Groth, Hebbel, dann die Bearbeitungen oder Nachbildungen orientalischer Poesien von Daumer bieten ihm vorzugsweise die Fundgrube seiner Wahl, und es ist überall wahre und echte, dabei in ungekünsteltem geschmackvollem Gewande auftretende Empfindung, die ihn anzieht. Wenn er die Liebespoesie mit Vorliebe zum Gegenstande der Bearbeitung wählt, so ist auch hier zu bemerken, dass er erstlich hierin nur die hauptsächlichste Richtung aller Lyrik zu seinem Gegenstande wählt, und dass auch hier eine Abneigung gegen das Gewöhnliche und Gemachte, ein richtiger Takt für das Wahre ihn leitet. Insbesondere sind es Poesien, in denen der Eindruck des Naturlebens auf das menschliche Gemüth hervortritt, die er mit Vorliebe wählt.
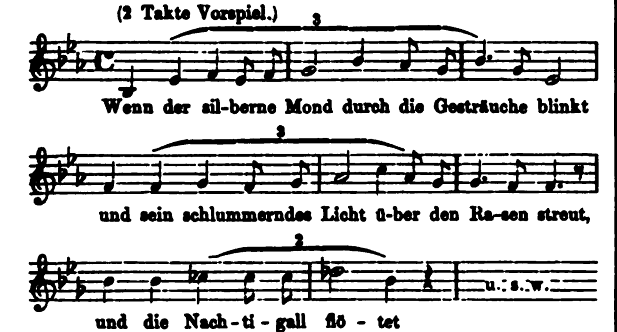
Das Gesagte kann auf alle, auch die bereits früher besprochenen Liedercompositionen von Brahms bezogen werden; es gilt in vollem Maasse von den seither erschienenen, resp. noch nicht besprochenen. Unter diesen nennen wir, freilich etwas weit zurückgreifend und an ein in vielen Kreisen längst bekanntes Werk erinnernd, die

Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 43. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann (3 M.),

da wir sie zu Brahms' bedeutendsten Leistungen und zu den schönsten Perlen auf diesem Gebiete überhaupt rechnen müssen. Welche Tiefe, Wahrheit und Wärme des Ausdrucks schon gleich in dem ersten dieser Lieder, »Von ewiger Liebe« (nach dem Wendischen von J. Wentzig)! Dunkele, schwere Stimmung in dem kurzen Vorspiele, welches im Basse die Hauptmelodie andeutet (H-moll $^3/_4$) leitet die Erzählung ein, wie der Bursche die Geliebte in einsamer Abendstunde heim geleitet, und von Besorgniss ergriffen, dass ihr seine Liebe Schmach bereiten könnte, die Lösung des Bandes willig, wenn auch mit leidenschaftlichem inneren Kampfe verspricht. Jede Note, jede Modulation, jede Periode giebt die bange, unheimliche Stille wieder; der Erzählung des Ereignisses und den Worten des Jünglings geht die Musik ohne gewaltsame Schritte und doch in einfach-natürlicher Steigerung nach; und der Uebergang zu heftiger Gemüthsbewegung, welche das verhängnissvolle Wort der Entsagung begleitet und auch nach demselben das Gemüth beherrscht, ist in den neu hinzutretenden Motiven und der bis zur Leidenschaft sich steigernden Triolenbewegung mit ergreifender Wahrheit ausgedrückt, welche in einem natürlich sich anschliessenden Nachspiele ausklingt, um dann nach dem unerwarteten Wechsel von Takt und Tonart (H-dur $^6/_8$ ziemlich langsam) der Antwort des Mädchens Raum zu machen. Je mehr wir vorher mit der Stimmung des Jünglings mit empfanden, desto tiefer und unwiderstehlicher ergreift uns die mit fester Sicherheit, Ruhe und tiefster Innigkeit, der sich ein entzückender Wohllaut gesellt, ausgesprochene Versicherung »ewiger Liebe« seitens der Jungfrau, bei der ein Zweifel, eine Besorgniss nicht mehr bestehen kann. Welchen tiefen Eindruck verhältnissmässig einfache Mittel hervorzubringen im Stande sind, hat hier auch Brahms an einem bemerkenswerthen Beispiele gezeigt. Die ganze Tiefe des Gemüthslebens liegt hier ausgeschöpft vor uns, die Kraft der Musik, den Einblick in dasselbe zu gewähren, kann kaum sprechender dargethan werden; dem Besten, was auf dem Gebiete des Einzelgesanges geleistet worden ist, reiht dieses Lied sich würdig an. Einen gewissen Contrast, durch ruhigere, wehmüthige Naturbetrachtung erzeugt, die nur einmal ein schmerzlicher Accent unterbricht, zeigt die

Digitized by Google

folgende »Mainacht« von Hölty (4/4 Es-dur, sehr langsam und ausdrucksvoll); auch hier ist unbeschreiblicher Wohllaut, Schönheit der Melodie, Wahrheit des Ausdrucks verbunden; hervorzuheben noch die Feinheit der rhythmischen Behandlung, dem Versmaasse des Textes sich anlehnend:
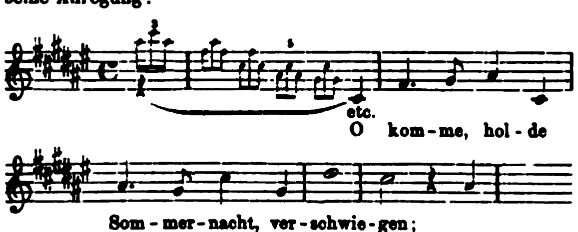


Das nun folgende altdeutsche Lied (»Ich schell' mein Horn ins Jammerthal«, auch in einer Sammlung vierstimmiger Männerchöre von Brahms herausgegeben, B-dur 4/4) wurde wegen der besonderen Strenge der Melodie schon oben erwähnt; der Vortrag (der »ziemlich frei« sein soll) hat dabei Gelegenheit, der Empfindung zu ihrem vollen Recht zu verhelfen. Ein kleines Meisterstück, wie es heutzutage nicht leicht wieder geschrieben wird. Das vierte Lied, »Das Lied vom Herrn von Falkenstein« (C-moll 4/4) trifft wieder den Volkston so glücklich, giebt den kräftigen, bei dem Ernste des Gegenstandes doch etwas humoristisch gefärbten Inhalt so treffend wieder, dass wir auch hier nur die Kritik verstummen lassen und die Genialität, mit welcher diese Composition entworfen und ausgeführt wurde, bewundern können.

Noch drei Sammlungen hat (von den Magelonen-Romanzen abgesehen) der Componist in den letzten Jahren in der Rieter-Biedermann'schen Verlagshandlung erscheinen lassen und zeigt sich in denselben stellenweise wieder von neuen Seiten, immer aber als der geist- und geschmackvolle, erfindungsreiche und mit Sicherheit gestaltende Meister.

Das erste der genannten Sammlungen sind die »Lieder und Gesänge von G. F. Daumer, für eine Singstimme u. s. w. Op. 57.« 8 Nummern in 2 Heften. Der gewähltere Charakter der Poesien hat selbstverständlich auch die musikalische Composition beeinflusst und den Liedern einen etwas exclusiveren Charakter gegeben; wir glauben, dass sie ihren Gehalt und ihre Vorzüge mehr engeren und eingeweihteren Kreisen erschliessen werden. Auch möchte vielleicht der Componist bei einzelnen Liedern, deren Gesammtinhalt ihn productiv anregte, doch berechtigt gewesen sein, im Einzelnen hier und da den poetischen Ausdruck zu ändern im Sinne der Natürlichkeit und Einfachheit; wie solche Aenderungen ja in Liedern, in denen über dem Eindrucke des einzelnen Wortes der Eindruck der musikalischen Grundstimmung steht, andere Componisten, wie z. B. Mendelssohn, sich auch wohl gestattet haben; wenngleich allerdings unsere Classiker zu denselben nicht leicht Veranlassung geben dürften. Ausdrücke wie »den heissen Blick der liebefeuchten Sehe«, »ach es können auch wohl Huldgeberden machen, dass uns fast das Herze bricht«, »komm, o komm, damit wir uns himmlische Genüge geben«, sind entweder undeutsch oder unpoetisch, und es ist auffallend, wie gerade das musikalische Gewand diesen Contrast, über den man beim Lesen nachsichtig hinweggeht, hervortreten lässt. Als die Perle dieser Sammlung möchten wir Nr. 7 (H-dur, 3/4) bezeichnen, ein Lied an eine Perlenschnur am Halse der Geliebten, in welcher die individuellen Charakterzüge des Componisten in hellstem Glanze strahlen, die Liebesseligkeit einen tief gesättigten Ausdruck erhält. Aber auch alle übrigen sind reich an Feinheiten und überraschend wahren Zügen, und überall ist es die Sicherheit, mit welcher die Grundstimmung musikalisch gestaltet und wiedergegeben wird, die lebhafte, unruhige Sehnsucht in Nr. 1 (G-dur), die resignirte Hingebung in Nr. 2 (Es-dur 9/8), welche für das Lächeln der Geliebten auch ihre Kränkungen erträgt, das leidenschaftliche Verlangen des Abwesenden in Nr. 5 (E-moll 6/8). Rhythmische Kunst zeigt Nr. 6 (E-dur 6/8); Feinheit der Declamation, zu reicher träumerischer Begleitung, Nr. 3 (H-dur 6/8), Erzählung eines Traumes; treffend drückt Nr. 8 den Gegensatz der schwülen Stille der Natur zu der Gluth des Inneren aus; Wiederkehr des gleichen Motivs deutet den Zusammenhang an. So ist jedes dieser Lieder des Studiums und der Bewunderung werth, und wird, verständnissvoll vorgetragen, seines Eindruckes nicht verfehlen; für das *profanum volgus* aber sind sie unserer Ansicht nach nicht.
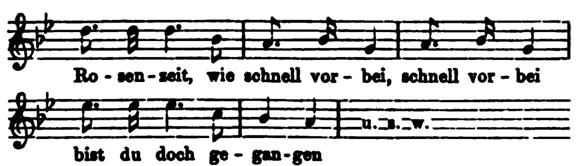
Die folgende Sammlung, Lieder und Gesänge u. s. w. Op. 58, 8 Nummern in 2 Heften à 3 M. (Leipzig, J. Rieter-Biedermann), tritt, wie sie vorwiegend deutsche Texte behandelt, in ihrem Gesammtcharakter dem Verständnisse wieder näher; die Melodien schlagen zum Theil den schlichteren, volksmässigen Ton wieder an, ohne dass die Feinheit des Kunstliedes preisgegeben wäre. So gleich das erste, »Blinde Kuh« von Kopisch (G-moll 2/4, *Vivace*), zuerst strophisch behandelt, die letzte Strophe mit gesteigertem Ausdrucke in G-dur. Reizend ist die Ungeduld des Suchenden sowohl in Motiven wie Begleitungsfiguren ausgedrückt. Feine Malerei verbindet sich mit weit ausgespanntem Gesange in Nr. 2 »Während des Regens« von Kopisch (Des-dur 6/4); der Wechsel der Taktart im Liede ist bemerkenswerth. »An eine Spröde« richtet sich das dritte Lied (ebenfalls von Kopisch, aus dem Calabresischen); der etwas gezierte Ausdruck der Worte ist durch die Natürlichkeit und Wahrheit der musikalischen Motive verdeckt. Auch hier folgt auf strophische zum Schluss die freiere Behandlung; der Wechsel der Takte malt die Unruhe. Die Perle dieser Sammlung ist Nr. 4 »O komme, holde Sommernacht« von M. Grohe (Fis-dur 4/4); dies ist wieder eins jener Stücke, in welchen die Vereinigung aller Vorzüge des Kunstwerkes, Wahrheit, Schönheit, Ausdruck, Wohllaut nur Bewunderung und Entzücken hervorruft, jede Kritik ausschliesst. Der rhythmische Bau der Melodie verdankt hier wieder dem Textworte seine Anregung:



Diesem berauschenden Ausdrucke wonnevollen Entzückens tritt mit gleicher Wahrheit Nr. 5 gegenüber, im Gegensatze zu jener Empfindung die Empfindung tiefer lastender Schwermuth gegenüber (»Schwermuth« von Carl Candidus, Es-moll 6/4); die schweren Rhythmen, die düsteren harmonischen Ausweichungen malen tiefste Trostlosigkeit. Unter den drei folgenden heben wir noch die Serenade (von Schack) vor, wegen des glücklich getroffenen Tones in der Melodie zu einer die Laute nachahmenden Begleitung und des damit contrastirenden, sehnsüchtig verlangenden Mittelsatzes. In den beiden anderen (»In der Gasse« und »Vorüber« von Hebbel) wiegt der gedrückte schwermüthige Ton vor.

Digitized by Google

Noch eine dritte Sammlung, an Fülle und Tiefe die vorherigen fast noch überragend, liess der Componist folgen in den Liedern und Gesängen für eine Singstimme u. s. w. Op. 59, 2 Hefte (zusammen 8 M. 10 Pf.). Dichtungen Goethe's, Simrock's, Kl. Groth's u. A. haben hier den Componisten erwärmt und zur Hergabe seiner edelsten Gedanken, seiner schönsten Kunst begeistert. Hier fesselt gleich das erste, das ahnungsvolle und tiefempfundene Goethe'sche Lied »Dämmrung senkte sich von oben« (G-moll $^3/_8$) durch den schönen gesangvollen Ausdruck der getragenen Melodie, die auch hier wieder zuerst in den Bassnoten angedeutet wird, durch das schöne Ebenmaass in der Abwechslung der verschiedenen Motive, durch die feine Nüancirung der Begleitung; in einfachen Zügen und mit tiefer Wahrheit wird uns das reizende Naturgemälde des Dichters nahe gebracht und eingeprägt. Den Zusammenhang zwischen dem Eindrucke der Natur und den Regungen des Herzens hat auch das zweite Lied (»Auf dem See« von Karl Simrock, E-dur $^3/_4$) zum Gegenstande; den Worten entsprechend giebt ihm der Componist eine hellere Färbung und etwas lebhaftere Bewegung. Von ganz unbeschreiblichem Reize ist das nun folgende »Regenlied« von Klaus Groth mit dem dazu gehörigen, auf gleiche Motive componirten »Nachklange«. Das Niederfallen des Regens weckt dem Dichter die Träume der Kindheit, die er voll sehnsüchtiger Rückerinnerung ausmalt; und wie innig und warm uns schon die Worte des Dichters anmuthen, so scheint er doch nur der Ausführung seiner Empfindung durch den Componisten gewartet zu haben, so reich und neu erscheint der ganze Gegenstand. Das sanft Wehmüthige der Melodie (Fis-moll $^4/_4$), deren erste Töne, wie eine leise Mahnung, überall in der Begleitung durchklingen, die einfach belebte, zu schönen Modulationen benutzte Begleitung; dann die allmälige Belebung des Erinnerungsbildes in einem neuen Motive, der Höhepunkt seliger Versenkung in vergangene Gefühle in einem Zwischensatze ($^3/_2$ D-dur), die Rückkehr in sich selbst — alles das kann nur gehört und nachempfunden werden und spottet jeder Beschreibung. Wie der Melodie noch neue Reize und neue Entwickelungen in dem »Nachklange« abgewonnen werden, sei noch besonders hervorgehoben. In dem zweiten Hefte heben wir hervor das schöne Gedicht von Mörike »Rosenzeit wie schnell vorbei«, ein Strophenlied auch in der Musik (G-moll $^3/_4$ $^2/_4$), wobei freilich die Begleitung sich der veränderten Stimmung anpasst und auch die Melodie kleine ausdrucksvolle Nüancen zeigt. Ganz natürlich erscheint hier, dem Texte entsprechend, der Wechsel des Takts:



Wahrheit und Einfachheit athmen auch die beiden letzten Lieder, »Mein wundes Herz« und »Dein blaues Auge« von Groth; neckisch und zierlich in Declamation und Begleitung ist das 6. (»Eine gute Nacht« von Daumer). Doch es hilft nichts, einzelne hervorzuheben und zu beschreiben; wir können nur wiederholt wünschen, dass jeder, der nach dem Echten und Wahren Verlangen trägt und sich den Sinn dafür bewahrt hat, dem Studium und der Darstellung obiger Liedersammlungen sich hingebe, von welchen Niemand ohne wahrhafte innerliche Erquickung scheiden wird.

Die kgl. Musikschule in München.

St. Mitte August. Die kgl. Musikschule in München hat nach achtjährigem Bestande und nachdem sie als nunmehrige Staatsanstalt ein Jahr lang der obersten Leitung und Aufsicht des k. Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten unterstellt war, ihren ersten Jahresbericht veröffentlicht, welcher von der Direction unterfertigt ist; die unmittelbare Leitung in technischer und administrativer Beziehung ist nämlich dem kgl. Generalintendanten Freiherrn von Perfall übertragen, welchem zwei Inspectoren, die Herren Hofkapellmeister Wüllner und Professor Rheinberger hierin unterstützend zur Seite stehen.

Bei einem Lehrkörper von 22 Personen befanden sich im verflossenen Jahre 62 Schüler und 48 Schülerinnen, dann 76 Hospitanten und Hospitantinnen für Chorgesang an der k. Musikschule. Von den Zöglingen gehörten 42 Schüler und 37 Schülerinnen unserm engern Vaterlande Bayern an; von denselben genossen 14 ganze, 18 halbe und 4 Viertels-Freiplätze. Die Zahlen der Schüler in den einzelnen Lehrfächern sind: Chorgesang 150 incl. der Hospitanten; Sologesang 13; Rhetorik 86; Gymnastik 43; dramatische Ausbildung 7; elementares Clavierspiel 47; Clavier als Specialfach 48; Orgel 8; Violine und Viola 16; Violoncell 2; Contrabass 1; Flöte 2; Oboe 3; Clarinette 3; Fagott 2; Waldhorn 2; Harmonielehre 58; Contrapunkt 24; Liturgie 4.

Universitätsprofessor Dr. W. H. Riehl hielt während des Sommerhalbjahres 26 mit grossem Interesse besuchte Vorlesungen über die Geschichte der Instrumentalmusik von Bach bis Beethoven. Als Beispiele der Entwickelung der Formen und zur Charakteristik der Perioden wurden hierbei vom Orchester, dem Streichquartett und Streichtrio, dann auf der Orgel und dem Flügel Werke folgender Meister vorgetragen: Lully, Couperin, Corelli, Muffat, Händel, Seb. Bach, Phil. Em. Bach, A. Besozzi, L. Gassmann, J. Haydn, A. Rosetti, Mozart, Clementi, F. Krommer und Beethoven, wozu sich noch die an den Musikabenden ausgeführten Werke von Tartini, Händel, Seb. und Wilh. Fried. Bach, J. L. Krebs, F. W. Rust, A. Reicha, Rode, Mozart und Beethoven ergänzend gesellten. Diese Musikabende sind gleichfalls eine neue Einrichtung des letzten Schuljahres; die begabteren und vorgeschritteneren Schüler und Schülerinnen producirten sich an fünf Abenden vor ihren Genossen, ihren Lehrern und einer kleinen Anzahl geladener Musikfreunde. Hierbei kamen zumeist Kammermusikstücke, mitunter auch kleinere Chor- und Orchestersachen zur Aufführung; von ersteren boten besonderes Interesse: Septettsatz für Clavier, Blas- und Streichinstrumente von Hummel; Sonate für zwei Claviere von W. Fried. Bach; Quintettsatz für fünf Blasinstrumente von A. Reicha; Doppelconcert für zwei Violinen und Orchester von Seb. Bach; Sätze aus dem Octett für Blasinstrumente von Beethoven. Waren die Vorträge auch nicht alle ganz vollendet und durchgefeilt, so boten diese Productionen doch nach allen Seiten Anregung und Förderung des Geschmackes. Eines sollte sich jedoch dabei nicht einbürgern: das sätzeweise Spielen grösserer Compositionen namentlich der Kammermusik; es verleiht den Productionen einen gewissen hastigen und oberflächlichen Charakter und ist mit einem soliden musikalischen Geschmacke nicht wohl vereinbar. Auffallend ist ferner, dass in den Programmen der Musikabende und in der Uebersicht der im Schuljahre 1874/75 in den Ensembleübungsstunden zur Aufführung gelangten Tonwerke im Verhältnisse zu der colossalen Menge Haydn'scher und Mozart'scher Kammermusik von diesen Meistern wenig enthalten ist, sowie dass ein Clavierconcert von Mozart in diesem Schuljahre gar nicht gespielt worden zu sein scheint. Ganz abgesehen von der eminenten Bedeutung der beiden Meister für Technik und

Digitized by Google

Vortrag dürfte es eine Hauptaufgabe bei der Heranbildung unserer im Allgemeinen stark der Zukunftsmusik zuneigenden musikalischen Jugend sein, derselben vor Allem die grösste Liebe und Verehrung für Haydn und Mozart einzuimpfen. Nach den Programmen der Musikabende folgen in dem Jahresberichte jene der drei Prüfungsconcerte am 24., 28. und 31. Juli d. J., welche so ziemlich die Quintessenz der Leistungen des vergangenen Schuljahres boten und auch deswegen etwas nähere Betrachtung verdienen, weil die in denselben aufgetretenen Zöglinge zum grösseren Theile die Schule zu verlassen pflegen.

In dem ersten Prüfungsconcerte spielte vor Allem das Orchester, mit Ausnahme der Trompeten- und Posaunenbläser ganz aus Schülern der Anstalt bestehend, mit jugendfrischem Feuer und mit trefflicher Nüancirung die schwungvolle Ouvertüre zu »Ruy Blas« von Mendelssohn. In dem Andante und Rondo aus dem F moll-Clavierconcerte von Chopin entwickelte Frl. Anna Steppes einen schönen Gesangston, guten Anschlag und brillante Technik, deren Wirkung im Einzelnen nur hin und wieder durch allzu vielen Pedalgebrauch beeinträchtigt wurde. Mit grosser Bravour und kräftigem Tone blies Herr Conrad Fischer ein Concertstück seines Lehrers C. Bärmann sen., eine ganz unbedeutende Composition. J. Ziegler hatte sich eine fast zu schwere Aufgabe mit zwei Sätzen des werthvollen Violinconcertes von M. Bruch gestellt, welche er nach Seite der Kraft und Technik noch nicht ganz zu lösen vermochte. Einem neuen Clavierconcerte in A-moll von E. Grieg dürfte ob seiner Zerfahrenheit und Gehaltlosigkeit in Themen und Modulation, sowie ob seines dem Studium nicht besonders förderlichen Claviersatzes die Berechtigung, auf den Programmen von Musikschulprüfungsconcerten zu erscheinen, abzusprechen sein. Es verleitete die Spielerin Fräul. v. Lottner zu monströs-virtuosenhaften Kraftäusserungen, welche einer Dame am wenigsten gut anstehen; was dieselbe wirklich gelernt hat, hätte man aus jedem Clavierconcerte von Mozart besser beurtheilen können. Am meisten Anerkennung verdienen übrigens wohl die beiden Gesangsvorträge des Abends. Fräul. Math. Keil sang eine Arie aus Haydn's »Schöpfung«, in welcher sie nach Ueberwindung einiger Befangenheit den Schmelz einer zarten und lieblichen, durch alle Register ausgeglichenen und sehr geschmackvoll intonirenden Stimme entfaltete, so dass sie auf der Bühne für lyrische und colorirte Partien vorzugsweise geeigenschaftet sein dürfte. Ein zunächst die dramatische Sängerin anzeigendes glänzendes und kräftiges Organ mit correcter Technik liess Frl. Math. Görtz in einer Scene und Arie aus Spohr's »Faust« hören. Beide Damen zeigten gute Anlagen zur Coloratur. Es steht zu hoffen, dass dieselben an unserer Hofbühne, welcher sie bereits angehören, die nöthige Anleitung und Aneiferung zur Weiterbildung finden werden.

Das zweite öffentliche Prüfungsconcert der k. Musikschule wurde vom Orchester mit der schwierigen E dur-Ouvertüre zu »Fidelio« eröffnet, welche fast zu grosse Anforderungen an dessen Sicherheit und Präcision stellte. Hierauf blies Herr C. Wagner das wunderliebliche Waldhornconcert in Es-dur von Mozart mit sehr schönem Tone und trefflichem Vortrage; die unfehlbare Sicherheit seines Lehrers Herrn Strauss wird der junge Mann auf dem Instrumente wohl noch erringen. Sehr interessant war die Vorführung einer Concertarie für Bass mit obligatem Contrabass von Mozart, welche seiner Zeit für den ersten Sarastro componirt wurde. Herr J. Hofmann konnte dabei den Klang und Umfang seines ausgiebigen Organes vollkommen zeigen; allein es blieb auch sein allzu gedeckter Ansatz, seine undeutliche Aussprache und ein Verschlucken kürzerer Silben und Töne nicht verborgen, von welchen Mängeln sich der von Natur begabte Sänger hoffentlich noch frei machen wird. Der concertirende Contrabassist Hofmayer schien den zum Solospiele auf diesem undankbaren Instrumente nothwendigen Grad technischer Ausbildung noch nicht erreicht zu haben. Ein namentlich im Vortrage vorzüglich ausgebildetes, aber auch in der Technik viel versprechendes Talent zeigte Herr Chr. Rothemund mit dem Andante und Rondo des A moll-Violinconcertes von Viotti; hier gehen offenbar die besten Eigenschaften des Lehrers Herrn Brückner auf den Schüler über. Zwei Compositionen von Schülern des Herrn Professors J. Rheinberger bedürfen eingehenderer Erwähnung. Herr Max Meyer-Olbersleben liess in dem ersten Satze eines Clavierconcertes originelle und reiche Anlagen der Erfindung wie der thematischen Behandlung erkennen, welche aber mehr der Einengung in feste Grenzen und des regelnden Dammes bedürften, um nicht durch eine etwas überschäumende und zu Besonderheiten leicht geneigte Phantasie in ihrer kunstgemässen Entwickelung zurückgehalten und überströmt zu werden. Uebrigens verdient eine gewisse originelle Behandlungsweise des Orchesters mit dem Claviere besonderes Rühmen. Mit erstaunlicher Bravour und Beherrschung aller Vortragsmittel, sowie mit grosser Klarheit spielte diesen Concertsatz der jugendliche Ritter L. von Duniecki, ein offenbar ganz hervorragend begabter Kunstjünger. Herr C. Somborn hat »Die Christnacht« von Platen für Soli, Chor, Orchester und Orgel componirt. Man wird bei diesem Titel und bei dieser Combination sofort an thematische und polyphone Arbeit denken; der Componist hat jedoch diese gar nicht angewendet, sondern sein Werk in durchaus modern-homophonem Stile gehalten. Immerhin hat er wohlklingende Chöre, hübsche Ariosos und einen guten Orchestersatz geschrieben, der sich allerdings stark an R. Wagner's Behandlungsweise anlehnt. Einzelne kleine Schwächen in der Textbehandlung abgerechnet macht das Werk einen freundlichen, wenn auch vorerst nicht bedeutenden Eindruck. Die Aufführung war recht gut; die Soli wurden von Hrn. Hofmann und Fräul. Keil gesungen, welch letztere namentlich durch eine leichte und wohlklingende Höhe erfreute.

Zum Beginn des dritten Prüfungsconcertes führte die kgl. Musikschule ein Werk auf, dessen Wiedererscheinen in München seit drei Jahren ein stiller Wunsch manches Musikfreundes gewesen war; ein Werk, welches deshalb gerade für aufstrebende Kunstjünger eine besondere Bedeutung besitzt, weil es einerseits ganz nach den altbewährten und allgültigen Kunstgesetzen, anderseits aus einem neu belebenden und originellen, jene Formen und Gesetze weiterbildenden Geiste geschaffen ist, so dass es unter den neuesten gleichartigen Compositionen schnell eine der hervorragendsten Stellungen gewann und für die Jünger der Kunst in mancher Beziehung als Musterbild eigenen Schaffens dienen mag: wir meinen »ein deutsches Requiem« für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Joh. Brahms. Wohl haben uns die theils erquickend trostreichen, theils mächtig erschütternden Sätze des Werkes fast noch mehr erfasst als in jenem Abonnement-Concerte des Jahres 1872; mussten wir doch bei den ergreifendsten Stellen des jüngst hingeschiedenen Lehrers der k. Musikschule Josef Walter gedenken, als wären wir zu dessen musikalischer Todtenfeier versammelt. Das Werk war wohl vorbereitet und ging unter Wüllner's Leitung in fast allen Theilen vortrefflich. Chor und Orchester leisteten namentlich Vorzügliches, nur war letzteres im Klange manchmal etwas zu stark. Herr Hofmann sang das Basssolo unsicher und gepresst: der Sopransolistin Frl. Görtz lag ihre Partie etwas zu hoch, auch besass der Stimmklang zu wenig Zartheit und Lieblichkeit für die milden und trostreichen Worte. In der zweiten Abtheilung des Concertes spielte Herr v. Petersenn den ersten Satz des Beethoven'schen G dur-Concertes technisch sicher und rein, aber zu farblos und unbestimmt in der Auffassung wie im Anschlage. Herr Max Meyer-Olbersleben legte

Digitized by Google

eine neue und glänzendere Probe seines Compositionstalentes ab als im zweiten Concerte, mit »Der Blumen Rache« von Freiligrath für Chor und Orchester. Wir lernten hierin ein stimmungsvolles und recht wirksames Tonwerk kennen, welches weit mehr als das neulich producirte Clavierconcert die Merkmale eines in der Form klaren und in den Gedanken erfinderischen Talentes an sich trug. Auch hier ist bei guter Zeichnung manchmal die Farbe etwas zu stark aufgetragen: d. h. es sind kräftigere Mittel als gerade nöthig, angewendet; doch wo fände sich dies nicht bei talentvollen Erstlingsarbeiten? Ist doch im Allgemeinen wie in vielen Einzelheiten der Geist der Dichtung glücklich erfasst und mit Originalität musikalisch illustrirt; Chor- und Orchesterbehandlung sind schon merkwürdig gewandt und sicher. Ein seichtes Adagio und Allegro aus einem Violoncellconcerte von J. Raff spielte hierauf Herr C. Ebner mit Bravour; doch dürfte sein Ton in der Cantilene und namentlich in den Passagen noch an Fülle gewinnen. Das mächtige »Hallelujah« aus Händel's Messias bildete einen imposanten Schluss dieses Concertes und eines Schuljahres der kgl. Musikschule, worauf der Director der Anstalt, Freiherr v. Perfall, in üblicher Weise anerkennende Worte für Lehrer und Schüler äusserte und fast sämmtlichen bei den Prüfungsconcerten aufgetretenen Zöglingen namentlich besondere Belobungen aussprach.

Man muss den Leistungen der kgl. Musikschule und zwar vorzugsweise ihrem künstlerischen Ensemble in der That gerechten Beifall zollen und es dabei als sehr zweckmässig erachten, dass die Zahl der Prüfungsconcerte gegen früher erheblich gemindert wurde. Es würde noch erübrigen, die Schüler nur Werke spielen zu lassen, welchen sie vollständig gewachsen sind, und nur Werke von anerkannter musikalischer Bedeutung zu wählen, soweit nicht etwa Arbeiten von Zöglingen zur Aufführung gelangen. In allen Lehrfächern sind sehr gute, theilweise vorzügliche Leistungen zu verzeichnen; das aber bildet doch ein unabwendbares Erforderniss, dass für den Unterricht im Solo-Clavierspiele wieder eine Kraft ersten Ranges gewonnen werde, wie sie die kgl. Musikschule zur Zeit nicht besitzt. Ob die der Musikschule selbst entwachsenen, z. B. bereits wieder als Lehrer verwendeten jungen Männer ihre Stellen sämmtlich gehörig ausfüllen, muss denen zu beurtheilen überlassen bleiben, welche deren Thätigkeit als Lehrer ständig zu überwachen haben.

An die Programme der Prüfungsconcerte reiht sich in dem ersten Jahresberichte der kgl. Musikschule ein Nekrolog von Peter Cornelius und ein solcher von Josef Walter. Von Letzterem wird gesagt: dass er als Musiker eine conservative Richtung hatte. »Doch wurde auch auf diesem Gebiete sein Blick in den letzten Lebensjahren immer freier, und immer bereitwilliger erkannte er das Hochbedeutende in manchen neueren Erscheinungen an.« Diese Zeilen bedürfen keines weiteren Commentares; zu bedauern ist ihr officieller Ursprung.

Dem Jahresberichte ist schliesslich als Programm beigegeben die Einleitung zu den Vorträgen über Rhetorik von Dr. H. Schmid »Ueber Entwickelung und Bedeutung der Rhetorik«, eine etwas seichte und oberflächliche Abhandlung, in welcher der sonst angesehene Schriftsteller schwer zu erkennen wäre, stände nicht sein Name auf dem Titelblatte.

ANZEIGER.

[198] Die **Stelle des Dirigenten** des **Königsberger Sängervereins** ist zu besetzen. Das jährliche Gehalt beträgt 1200 Reichsmark. Reflectanten wollen sich gefälligst bei dem Ordner des Vereins, dem **Rechtsanwalt Alscher in Königsberg in Ostpreussen** melden. (B. 7472.)

[199] In meinem Verlage erscheint demnächst:

Susanna
Oratorium
von
Georg Friedrich Händel.

Clavierauszug 4 M. netto.
Chorstimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass) à 75 Pf. netto.
(**Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.**)
Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[200] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von Theodor Kirchner.

Op. 2. **Zehn Clavierstücke.** Heft 1. 2 M. 80 Pf. Heft 2. 2 M. 50 Pf.
Op. 7. **Albumblätter.** Neun kleine Clavierstücke. 2 M. 50 Pf.
Op. 8. **Scherzo** für das Pianoforte. 1 M. 50 Pf.
Op. 9. **Präludien** für Clavier. 2 Hefte à 3 M. 50 Pf.
Op. 10. **Zwei Könige.** Ballade von E. Geibel, für Bariton und Pianoforte. 1 M. 50 Pf.
Op. 13. **Lieder ohne Worte** für Clavier. (Dem Andenken Mendelssohn's gewidmet.) 4 M.
Op. 14. **Fantasiestücke** für Pianoforte.
Heft 1. Marsch. Albumblatt. Capriccioso. 3 M.
Heft 2. Nocturne. Präludium. Novellette. 3 M.
Heft 3. Studie. Scherzo. Polonaise. 3 M.

[201] Demnächst erscheinen in meinem Verlage:

Kirchen-Cantaten
von
Joh. Seb. Bach.
Herausgegeben vom Bach-Verein zu Leipzig.
Clavierauszug, Orgel- und Singstimmen (in gr. 8°.)
(**Deutscher und englischer Text.**)

Nr. 1. **Am Feste der Erscheinung Christi** (Sie werden aus Saba Alle kommen), bearbeitet von A. Volkland.
Nr. 2. **Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis** (Wer Dank opfert, der preiset mich), bearbeitet von H. von Herzogenberg.
Nr. 3. **Am zweiten Sonntage nach der Erscheinung Christi** (Ach Gott wie manches Herzeleid), bearbeitet von H. Kretzschmar.
(Wird fortgesetzt.)

Leipzig und Winterthur. *J. Rieter-Biedermann.*

[202] Früher erschienen:

Miska Hauser, Op. 51. **Scherzo** für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine, Alto und Cello oder Pianoforte . . . . Pr. 2 M. 25 Pf.

Louis Liebe, Op. 75. **Liebes Lust und Leid.** Ein Lieder-Cyclus für eine Singstimme mit Pianoforte. Mit deutschem und englischem Text.

Nr. 1. O gönne mir den Frühlingstraum . . . . 1 M. — Pf.
Nr. 2. Dein denk' ich fort und fort . . . . . . — - 75 -
Nr. 3. Für dich auch naht ein Frühlingstag . . . 1 — —
Nr. 4. Beim Liebchen zu Haus . . . . — - 75 -
Nr. 5. Vor ihrem Bilde . . . . — - 75 -
Nr. 6. Vorbei . . . . — - 75 -

Verlag von **C. Luckhardt** in Cassel und Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. October 1875. **Nr. 40.** X. Jahrgang.
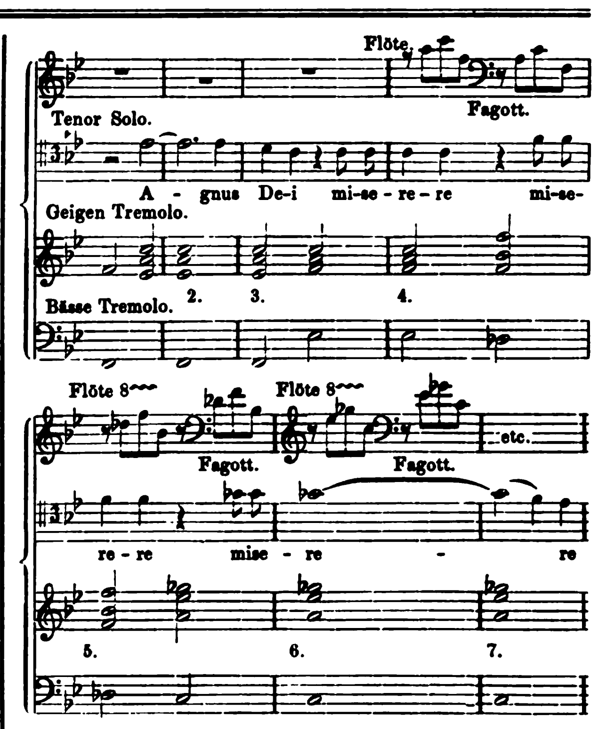
Seltsame Stellen in den Werken grosser Meister.

(Von **W. Oppel.**)

Dass es in den Werken der bedeutendsten Meister Stellen giebt, über welche man verwundert und zweifelnd den Kopf schüttelt, ist bekannt. Zunächst wollen wir folgende drei Sätze anerkennen: 1) Es kann dem Besten begegnen, dass er, veranlasst durch eine Störung, durch augenblickliche Unachtsamkeit u. dgl. etwas schreibt, was er unter normalen Umständen nicht geschrieben haben würde, und der Zufall kann es fügen, dass ihm die betreffende Stelle nicht mehr zu Gesicht und nicht eindringlich genug zu Gehör kommt, um darauf aufmerksam zu werden. 2) Blosse Schreibfehler haben schon arge Missverständnisse und Verwirrung veranlasst. 3) Jede Zeit hat gewisse Schreibgewohnheiten, die in einer andern Zeit nicht allgemein üblich und bekannt sind — und auch hierdurch kann falsche Auffassung entstehen. Wenn wir die Richtigkeit dieser drei Sätze zugeben, so wird es stets interessant und in den meisten Fällen lehrreich sein, auch solche seltsame Stellen hinzuweisen, eine Meinung zu äussern und Andere zu veranlassen, sich ebenfalls auszusprechen. Wir wollen zwar die Hornstelle in der »Eroica«, den Schluss des ersten Satzes der Sonate *»Les adieux«*, die Einleitung des Mozart'schen Streichquartetts in C-dur u. dgl. in Frieden ruhen lassen. Es ist ein anderes Halbdutzend Stellen, das ich mir für diesmal auswähle, indem ich zugleich die Fachleute mehr auf die ersten drei, die Musikfreunde auf die letzten drei aufmerksam mache.

I.

In Beethoven's *grosser Messe* in D, Op. 123, beginnt das *Agnus* mit einem Adagio in H-moll. An dieses reibt sich dann der Satz in D-dur $^6/_8$, mit welchem das ganze Werk schliesst. Dieser Satz wird aber zweimal von andern Sätzen unterbrochen. Die erste Unterbrechung geschieht durch ein Allegro assai in B. Kurz nach dem Beginn desselben findet sich folgende Stelle: (Notenbeispiel siehe nächste Spalte). Hierbei ist zur Ergänzung der Skizze noch zu sagen, dass die Pauke fortwährend auf *F* wirbelt, dass im sechsten Takte andere Instrumente und Chor mit demselben hier gegebenen Accorde eintreten und im siebenten die Figuren aufhören und der Fagott sich zu den Bässen gesellt, während die Flöte pausirt. Der Leser sieht sofort, dass sich's um das Wechselspiel von Flöte und Fagott in Takt 4 und 5 handelt. Beide Instrumente stellen in getreuer Nachahmung ihre Accorde so deutlich hin, die übrigen Stimmen sind aber in ihrer Harmonie auch so zwei-
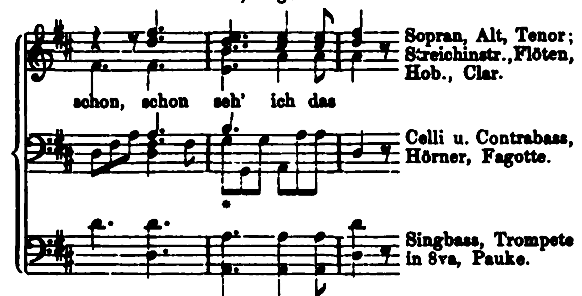


fellos, dass wir in der zweiten Hälfte von Takt 4 und 5 Ulibischeff's Gespenst von Häufung gegentheiliger Accorde in so crasser Gestalt haben, wie es wohl unter den Neuesten Keiner ärger gemacht. Dass die Stelle im Fluge vorübergeht und deshalb wohl kaum je von den Hörern beanstandet wurde, kann keine Erklärung und Rechtfertigung sein. Diejenigen, welche aus übergrosser Verehrung für den Meister so wenig Achtung vor ihm haben, dass sie ihm jeden Unsinn ohne Weiteres zutrauen, werden freilich nicht sehr verlegen sein: »Die Bitte um Erbarmen steigert sich hier zum ängstlichsten Aufschrei — es ist eine Angst, eine Hast der Verzweiflung —, in welcher sich der Fagott, gleichsam der Flöte nacheilend, an sie anklammert und unmöglich darnach fragen kann, ob diese Töne gerade in die Harmonie der Saiten passen.« Einem Fagotte mag so was begegnen, einem Beethoven nicht. Es kann indess kaum ein Zweifel darüber sein, dass Beethoven wirklich so geschrieben

Digitized by Google

hat — dass er aber in keinem Falle es so gemeint, gewollt hat, ist für mich auch ausser allem Zweifel. Es liegt ein Irrthum vor, wahrscheinlich von des Componisten Seite. Denn wenn man auch etwa annehmen wollte, die Fagottfigur in Takt 4 sei gleichsam ein retardirter Accord, der in der Flötenfigur des folgenden Taktes seine Auflösung finde — so gestaltet sich dies doch so gezwungen, der Fagott ist ein so überaus ungeeignetes Instrument hierzu, die in Takt 5 erscheinende Retardirung eines Grunddreiklanges während eines verminderten Septimenaccordes — hier seines Quintsextaccordes — ist etwas so Unerhörtes, dass ich nur wiederholen kann: es muss ein Irrthum sein. Aber wo steckt er? Sollte eine Schlüsselverwechselung vorgenommen werden? Jede denkbare würde aber die Treue der Nachahmung und das Ebenmaass der Steigerung beeinträchtigen. Sollte der Componist ursprünglich im Sinne gehabt haben, den Fagott mit der Figur *des f b* anfangen und dies von der Flöte nachahmen zu lassen, so dass die erste Fagottfigur *des f b* und die zweite *es ges c* heissen müsste? Dann wäre der Fagott aber doch auch das Anfangende und die Flöte das Schliessende und es nicht denkbar, dass Beethoven seinen Irrthum nicht während der Niederschrift gemerkt haben sollte, da er doch hier mehr schreiben musste, als er ursprünglich gewollt. Man prüfe meine folgende Ansicht: Beethoven schrieb vielleicht zuerst seine Solostimme und den Bass. Als er dann das Accompagnement der Geigen beifügte, fiel ihm die Figur für Flöte und Fagott ein, die er aber nicht sofort eintrug; er merkte sich nur, dass die Flöte mit dem *es* des Contrabasses einzutreten habe. Als er dann eilig diese Stimme in ziemlich weit vom Streichquartett entfernte Zeilen nachtrug, begegnete es ihm, dass er das erste *es* der Bässe übersah, und die Figur einen halben Takt zu spät beginnen liess. Dass er, dies nicht sofort bemerkte, ist bei der andauernden Harmonie der letzten Takte wenig zu verwundern. Die Correctur wäre also, die ganze Flöten- und Fagottfigur in der Mitte des dritten Taktes beginnen und zu Anfang des sechsten schliessen zu lassen. Hierfür dürfte auch folgender Umstand sprechen: So wie es jetzt steht, geht die Figur in Takt 7, bei allgemeinem Fortissimo und Zutritt von Chor und Orgel gänzlich verloren; sie ragt noch in dieses Fortissimo hinein, geht aber nicht mit ihm zum Schlusse. So wie ich vorschlage, tritt erst mit Vollendung jenes Wechselspiels das volle Fortissimo ein, an welchen sich die Flöte dann nicht mehr betheiligt, der Fagott aber sogleich als Bassinstrument. — Mögen nun etwa Andere ihre Meinung aussprechen.

II.

Noch eine zweite Stelle mag uns Meister Beethoven liefern. Sie findet sich in dessen Op. 112 »*Meeresstille und glückliche Fahrt*«, 38 Takte vor dem Schlusse und lautet, auf das hier Wesentliche reducirt, folgendermaassen:



Dass Beethoven hier bei »schon seh'« den Tenor mit dem Soprane in Octaven gehen lässt, kann auf einem Schreib- oder Druckfehler, auch wohl auf einer Uebereilung beruhen, oder auch — und dies ist mir das Wahrscheinlichste — der Meister wollte seinen melodischen Tenorgang *fis e a* nicht einem Stimmführungsgesetze opfern — das konnte er, dafür war er Beethoven! — Aber bei * als Bass in einigen Stimmen *g*, in andern *a* schreiben, das konnte und wollte er, nach meiner festen Ueberzeugung, nicht. An ein blosses Verschreiben, oder gar an einen Druckfehler, kann nach Lage der Sache nicht gedacht werden. Ja, wenn das *a* der Bässe nur in einer Stimme wäre! dann wäre es einfach in *g* zu corrigiren. Aber in vier Stimmen zugleich — Gesangbass, zwei Trompeten, Pauke — kann unmöglich derselbe Schreibfehler stehen, der auch schon deswegen nicht zulässig ist, weil die Pauke, und nach Beethoven'scher Schreibweise auch die Trompete, das *g* gar nicht spielen kann. Wir haben also in den oberen Singstimmen, Bläsern und Streichern, wobei namentlich Viola, erster Fagott und ein Horn den Ton *h* geben, den durch Contrabass, zweites Horn und zweiten Fagott mit *g* angedeuteten Quintsextaccord, der so häufig an solcher Stelle steht. Dagegen wollen Pauke und Trompete, mit der Bassstimme im Bunde, nur einen Quart-Vorhalt des Dominantaccordes zulassen. Auch das ist ja ganz gut und häufig — aber beides zusammen geht denn doch nicht. Aber freilich — es ist bisher gegangen und wird auch ferner gehen müssen. Das Publikum empfindet beim Anhören eine Unreinheit; sie ist aber vorüber, eh' es sich derselben klar bewusst geworden. Der Director sieht und hört natürlich genauer — aber er weiss so wenig zu helfen, als ich. Ich habe schon oben meine Ueberzeugung ausgesprochen, dass Beethoven keinen Falls so gewollt, wie er geschrieben. Warum hat er aber so geschrieben? Ich kann mir auch diese Stelle nur so erklären, dass der Meister, wie das ja ganz natürlich ist, zu verschiedenen Zeiten daran gearbeitet. Er schrieb vielleicht erst Singstimmen und Streichquartett, dann musste er seine Arbeit vielleicht Tage lang unterbrechen, schrieb dann andere Füllstimmen, und zuletzt, nach abermaliger Unterbrechung, die Trompeten und Pauken. Da störte es ihn, dass er diese an der gedachten Stelle nicht gebrauchen könne: ein Blick auf seine Singstimmen belehrte ihn, dass er nur eine Bassnote zu verändern brauche, um für Trompete und Pauke Raum zu gewinnen. Indem er nun diese Stimmen eintrug, gewahrte er ohne Zweifel, dass die Sache doch so einfach nicht sei — er müsste auch auch Viola, Horn, Fagott und Contrabass — namentlich die charakteristische Figur des letzteren — ändern. Dies hielt ihn für den Augenblick zu lange auf und später vergass er es im Drange anderer Arbeiten. Wie dürfte ich mit Bestimmtheit behaupten wollen, dass die Sache gerade so gekommen? Aber auf irgend eine ähnliche Art muss es doch gekommen sein. Und ich glaube, wenn Beethoven später wirklich noch einmal die Stelle vorgenommen hätte, würde er lieber nachträglich auf Trompete und Pauke verzichtet, die andern Instrumente ungestört gelassen und der Bassstimme ebenfalls ihr *g* wieder gegeben haben. Wenn ich daher als Director mich entschliessen könnte, eine Aenderung zu machen, so wäre es die, dass der Bass *g* sänge und Trompeten und Pauke erst bei dem Worte »ich« einträten. Einem Director würde ich dies zugestehen, denn so weit hat die Pietät nicht zu gehen, dass wir das reproduciren müssten, was uns bei wiederholtem reiflichem Erwägen als Irrthum, als Versehen erscheint. Aber, wohl bemerkt: einem Herausgeber würde ich nie verzeihen, wenn er so drucken wollte, ohne wenigstens genau dabei anzugeben, wie Beethoven geschrieben. Denn meine Privat-Ansicht, die doch von meiner Privat-Einsicht abhängig ist, kann ja immerhin grundfalsch sein. Wer weiss, ob nicht eine der nächsten Nummern unserer Zeitschrift von namhafter Seite eine ganz andere Ansicht bringt. Dann sollte es mich gleichwohl freuen, die Anregung gegeben zu haben.

(Wird fortgesetzt.)


Digitized by Google

Ergänzungen zu der Selbstbiographie der Sängerin G. E. Mara.

Von **O. von Riesemann.**

In dem Nachlasse der Mara und den auf diesen bezüglichen Acten fand sich noch einiges Material, das zur Vervollständigung des von der Sängerin gelieferten Lebensbildes benutzbar ist. Aus demselben mögen zunächst zwei an eine befreundete estländische Dame gerichtete Briefe hier mitgetheilt werden.

»London d. 23. Oct. 20.

Eben bin ich mit der Antwort an Fr. Stackelberg (welche mir gefälligst ihre bevorstehende Vermählung ankündiget) fertig; und nun kann ich unmöglich diesen Post-Tag vorbey gehn lassen, ohne mich auch mit Ihnen meine gnädige Freundin zu unterhalten. Ich habe zwar nichts erbauliches zu melden, allein ich bin von Ihrer Güthe und Freundschaft zu sehr überzeugt, um an Ihrer Theilnahme (wenn auch in Kreutz und Leid) zu zweyfeln. Ich will Ihnen also meine Klage-Lieder durch eine Copie aus meinem Brief an das Fr. Charlotte mittheilen und dabey anfangen, Ihnen zu sagen, dass ich so gesund und stark hier anlangte, als ich seit 10 Jahren nicht gewesen war. Die angenehme Reise hatte mich ganz wieder hergestellt; allein nach 3 Monathen bekam ich eine starke Erkältung und Heiserkeit, zum Unglück hatte ich mich überreden lassen ein Concert zu annonciren, welches 3 mahl abgesetzt wurde. Alle niederschlagende, kühlende Mittel wurden angewandt, die Heiserkeit zu vertreiben, dabey eine solche erbärmliche Diät — kurtz, ich wurde dabey am Ende so matt, dass ich ein schleichendes Nervenfieber bekam, mit welchem ich endlich auftreten musste, oder wenn ich das Concert nicht geben wollte, dennoch die Kosten (welche über 300 L. S. ausmachen) wegen dem öfternen Aufschieben tragen. Mit diesem Fieber habe ich mich ohngefähr 3 Monath geschleppt, endlich bekam ich noch ein *Irrisipeles* [?], welchen ich noch nicht ganz los bin, mit einem Wort — ich kann die Londner Luft nicht mehr vertragen, wollte auch schon wieder nach Deutschland zurückkehren, wurde aber auf verschiedene Güther gebethen, mit der Versicherung, dass mich die schöne Landluft wieder herstellen würde. Ich entschloss mich also, dieses Jahr noch hier zu verweilen. — Zu meinem Unglück (und der Schande Englands) fängt der Process der Königin an, wo denn die Lords zum Parlament nach der Stadt kommen müssen, folglich — auch die Ladies.

Hier sitz ich nun. Die Jahrs-Zeit ist schon zu spät zum Zurückreisen; ich muss mich also bequemen (nach englischer Mode) den Winter statt den Sommer auf dem Lande zuzubringen. Sie werden wohl einsehen, meine theure Freundin, dass meine Gesundheit bey allen diesen Wiederwärtigkeiten nicht gewinnt? Geduld! ich werde dem Frühjahr mit Sehnsucht entgegen sehn. Da man hier (um mit Anstand leben zu wollen) jährlich wenigstens 1000 L. S. haben muss, so habe ich, um nicht ganz banquerotte zu werden, einige Schülerinnen à 2 Guineen pr. Lection angenommen. Wenn meine Gesundheit so geblieben wäre, als da ich hier ankam, so hätte ich wohl einige tausend Guineen können davon tragen, es hat aber nicht seyn sollen. Man macht mir immer noch Anträge, allein ich fühle mich zu schwach, sie anzunehmen. Uebrigens habe ich alle Ursache mit meiner Aufnahme zufrieden zu seyn, und wenn ich einmal wieder aus dem nebelichen London seyn werde, so hoffe ich auch meine alte Laune wieder zu bekommen.

Wann werde ich denn eine ähnliche Nachricht von meiner Primadonna bekommen? Sagen Sie ihr doch, sie soll nicht gar zu difficile seyn. Und was macht denn meine zweite Schülerin? die ist Ihnen wohl allen schon über den Kopf gewachsen, ich meine in der Länge.

Ich habe mich gefreut über die Nachricht, dass Sie Ihr Haus in Reval so besetzt haben, nun wird gewiss der Herr Landrath alle Gedanken auf die Verschönerung von Mödders anwenden. Ich bitte Sie, mich ihm ergebenst zu empfehlen, und meine liebe Primadonna recht zärtlich zu umarmen, desgleichen Ihre übrigen lieben Kinder, auch dem Andenken der Frau von Adercass, Herr und Frau von Rossillon, und allen, die sich meiner erinnern, zu empfehlen.

Ich hoffe das Vergnügen zu haben, Ihnen zukünftigen Sommer von Berlin aus zu schreiben. Bis dahin erlauben Sie mir, Sie zu versichern, dass ich nie Ihre mir erwiesene Güthe und Freundschaft vergessen kann, und Zeit-Lebens seyn werde Ihre

Von Herzen ergebene
G.E. Mara.

[Adresse.]

Russia
à Madame
Madame la Baronne de Kaulbars
née d'Adercass
à
Reval.«

»Berlin d. 8. Juny 1822.

Meine gnädige Freundin!

Ihr liebevoller Brief hat die gehörige Wirkung gehabt: ich verlasse Berlin, um wieder nach Reval zu kehren. Die Hauptursache werden Sie wohl Sich Selbst zuschreiben; eine solche Herzens-Freundin findet man selten.

Die Menschen wundern sich alle, dass ich mich wieder in ein so kaltes Clima begeben will; sie wissen nicht, dass dieses auch seine Annehmlichkeiten hat. Ich hätte Reval (wo man mir so viel Wohlwollen zeigte) vielleicht nie verlassen, wenn nicht die Hoffnung, einen sehr theuren Freund (dessen Character mit dem meinigen ganz übereinstimmt, von welchem ich aber durch eine grosse Entfernung schon seit 1796 getrennt bin) wiederzusehen die Ursache gewesen wäre. Wir schrieben uns immer, und alle seine Briefe zeigten den Wunsch an, ich möchte doch wieder nach England kommen, weil wir uns alsdann näher seyn würden, um Nachricht von einander zu erhalten. Als ich nach London kam, fand ich einen Brief von ihm, vom July 1819, worin er sagte, er hoffe seine Affairen in dem Jahr zu endigen und mich in London zu treffen, seit der Zeit habe ich nichts mehr von ihm gehört, aller gegebenen Mühe ohnerachtet, und ich muss befürchten, dass uns der Tod getrennt hat! —

Diese unruhige Gedanken haben wohl gemacht, dass ich damals aus einer Krankheit in die andere verfiel. Ich verliess also ein Land, wo mich nichts mehr interessirte, ohnerachtet ich viel gute Freunde daselbst wieder gefunden habe, allein London habe ich nie geliebt, und anjetzt konnte ich auch die Luft daselbst nicht vertragen; und auf dem Lande zu leben, welches ich immer wünschte, dazu fehlte mir ein Compagnon, denn eine Frau allein, die kein grosses Haus machen kann — [das] muss doch ein trauriges Leben seyn.

In Cassel (wo man mich ehrte und liebte, und wo man schien stolz auf mich zu seyn) hätte ich aus Dankbarkeit bleiben sollen; allein, Gott weiss warum? — es wollte doch nicht so recht in diesem schönen Ort bey mir ansprechen. In Weimar wünschte man mich auch zu halten, und ich konnte mich doch nicht entschliessen. Ich glaube am Ende, dass da ich immer unabhängig gewesen bin mich der Gedanke, abhängig zu seyn, erschreckt.

Digitized by Google

Berlin ist mir zu geräuschig, denn seit dem Kriege scheinen die Einwohner ganz wild geworden zu seyn.

Indem ich dieses so alles schreibe, fällt mir ein, dass man in Reval vielleicht sagen wird: »Ach! sie hat es doch nirgends so gut gefunden, als hier, sonst wäre sie nicht zurück gekommen.« Das sollte mich denn doch ärgern; je nun, wenn ich das merke, so kann ich ja wieder umkehren.

Ich werde mich also so bald wie möglich auf die Reise machen, damit ich noch in der schönen Jahrszeit ankomme, sonst möchte doch der Unterschied des Climas mir vors erste wieder empfindlich seyn. Ich bitte Sie also, meine verehrte Freundin, die Gnade zu haben, mir ein klein Trost-Briefchen nach Danzig Poste restante und eine Copie davon nach Königsberg zukommen zu lassen.

Wenn ich nicht mich auf der Reise wieder erhole, so fürchte ich, dass Sie mein Aeusseres und Inneres sehr verändert finden werden.

Da ich durch meine Lustreisen etwas tief in den Fonds gegriffen habe, so kann ich die theure Wohnung von Hrn. Huldman nicht beziehen; ich bitte mir also ein Absteige-Quartier zu nehmen, nachher kann ich mir selbst ein bequemeres suchen.

Ich bitte Sie mich bei Gelegenheit der B. Uexküllschen Familie zu empfehlen, der Meyendorfschen, Stackelbergschen, Grünwaldeschen, Frau von Spiredoff, von Straudmann, v. Sacken und allen denen, die sich meiner erinnern. Hauptsächlich dem Herrn Landrath, Fr. Sophie, Louisa, Emilie, Frau von Adercass, Hrn. und Fr. von Rossillon. Ihnen selbst, meine gnädige Freundin, habe ich weiter nichts zu sagen als dass ich Ihre Güte erkenne und zeitlebens seyn werde Ihre

Dankbahre Freundin
und Dienerin
G. E. Mara.

in grosser Eile geschrieben.

[Adresse.]

à Madame
la Baronne de Kaulbars
à
Reval
Russie.«

Die Mara hinterliess bei B. Whishaw, einer angesehenen Handelsfirma in St. Petersburg, laut Regulirung vom 31. Dec. 1832 ein Guthaben von 18,691 Rub. Banco Assign.*) und 255 Rub. 5 Cop. in baarem Gelde, für die in öffentlicher Auction verkauften Effecten wurden 7917 R. 46 Co. B. A. gelöst, die Juwelen allein hatten nach der gerichtlichen Schätzung einen Werth von 4531 Rub. Die Bestattung der Leiche ward von den gerichtlich ernannten Nachlasscuratoren besorgt, für ein Grabdenkmal, dessen Errichtung einige Kunstfreunde anregten, wurden unter Zustimmung der Erben und mit Genehmigung des Gerichts dem Nachlass etwa 500 Rub. entnommen.

Der Rath der Stadt Reval, als zuständige Nachlassbehörde, erliess an alle Erbberechtigten eine in den inländischen Blättern sowohl, als auch im *Journal des Debats* und in der Casseler Zeitung veröffentlichte Aufforderung, sich binnen 18 monatlicher Frist bei Verlust ihrer Rechte zu melden. Diese Bekanntmachung hatte zur Folge, dass mit Erbansprüchen auftraten nicht nur der Legatar Bouscaren de St. Marie, sondern auch eine Schaar weitläufiger Blutsverwandter. Ueber die Persönlichkeit des Legatars und seine Beziehungen zur Verstorbenen hat nichts ermittelt werden können. Personen, welche der Mara nahe gestanden und nachgehends im Processe als Zeugen vernommen wurden, hatten aus dem Munde der Verstorbenen niemals auch nur den Namen Bouscaren's, geschweige denn von ihrer Absicht gehört, ihm etwas zu vermachen. In der von ihm am 12. April 1833 zu Paris ausgestellten Vollmacht ist er *rentier* genannt. Er plaidirte begreiflicher Weise für die Aufrechterhaltung der letztwilligen Verfügungen. Als gesetzliche Erben hatten sich drei Geschwister O. und fünf Geschwister R. aus dem Hessen-Casselschen gemeldet, erstere im 5., letztere im 7. Grade, nach Ausweis der beigebrachten kirchlichen Zeugnisse, mit der Verstorbenen verwandt. Diese griffen die Testamente wegen Formlosigkeit an und nahmen den Nachlass nach den Regeln des Intestaterbrechts für sich in Anspruch. Nach langwierigen processualischen Verhandlungen erfolgte endlich am 20. December 1840 der Spruch des Gerichts. Er ging dahin, dass die letztwilligen Verfügungen als ungültig zu betrachten, mithin der vermeintliche Testamentserbe mit seinen Ansprüchen gänzlich abzuweisen, jene Blutsverwandten aber als zur gesetzlichen Erbfolge in den Nachlass berufen, anzuerkennen seien. Bouscaren's Anwalt legte gegen dieses Erkenntniss die Berufung an den Senat des russischen Reichs, als die dem Rathe nächstvorgesetzte Appellationsinstanz, ein. Bevor es jedoch zur Ausführung dieses Rechtsmittels kam, einigten die resp. Bevollmächtigten der streitenden Parteien sich »aus Liebe zum Frieden und aus gleicher Achtung vor dem in den letztwilligen Dispositionen ausgesprochenen letzten Willen der berühmten Sängerin Mara, wie auch vor dem richterlichen Ausspruche des Revalschen Rathes« — wie es in dem betreffenden Friedensinstrumente heisst — dahin, dass das in St. Petersburg deponirte Capital je zur Hälfte an den Legatar und die gesetzlichen Erben, das in Reval befindliche Geld aber zu je einem Dritttheil dem Legatar, den Geschwistern O. und den Geschwistern R. zufallen solle. Gegen diesen Vergleich erhoben die Verwandten zwar Einsprache, nichtsdestoweniger aber ward er, da ihr Bevollmächtigter durch seine Vollmacht zum Abschluss berechtigt gewesen, durch Verfügung des Raths vom 12. Septbr. 1841 bestätigt. Damit erreichte die Sache ihr Ende.

Zum Schluss möge noch ein bei den Acten befindlicher Brief, der kurz, aber recht interessant und durch die Angaben über die in Moskau erlittenen Vermögensverluste nicht ohne Werth für die Lebensbeschreibung ist, hier Platz finden. Er ist am 26. März 1819 von Reval an Herrn Johann O. im Hessen-Casselschen gerichtet und lautet:

»Lieber Herr Vetter,

Ich habe Ihren Brief erhalten, bedaure aber dass meine Umstände nicht so sind als Sie es glauben. Ich weiss es, dass die Zeitungen mir ein Guth hier bey Reval geben, beklage aber, dass es nicht so ist. Es ist wahr, ich hatte ein Haus bei Moscow, und ein Guth nicht weit davon, (denn, da ich sahe, dass dem Krieg kein Ende wurde, so entschloss ich mich in Russland zu bleiben; liess also mein Geld aus England kommen, und kaufte beydes) allein, durch den Besuch des Herrn *Bounaparte* habe ich beydes verlohren, kurtz — über die Hälfte meines Vermögens; ich sehe mich also genöthigt mich sehr einzuschränken. Ich habe mich seit einiger Zeit an diesem Orte aufgehalten, weil er angenehm ist, und billig zu leben, und weil ich viele Freunde gefunden habe; ich wünsche mich aber doch wieder in ein milderes Clima zurück, werde also hoffentlich dieses Früh-Jahr ausreisen*), wo ich mich aber niederlassen werde, ist noch ungewiss. Sie sehen also, lieber Herr Vetter, dass wir schwerlich uns wiedersehen wer-

*) 2½ Rubel in Assignaten gingen auf 1 Rubel Silber-Münze.

*) Estländischer Provinzialismus für: ins Ausland reisen.


Digitized by Google

den, indem meine Umstände mir es nicht erlauben, weite Reisen zu machen, es sey denn, dass ich einmal mit einer Gesellschaft es thun könnte. Indessen freue ich mich zu sehen, dass es Ihnen wohl geht, und wünsche Ihnen von Herzen eine beständige Gesundheit und langes Leben.

GE. Mara.

Ihr Bruder hat auch an mich geschrieben, ich bitte Sie, ihm den Inhalt dieses Briefs bey Gelegenheit mit zu theilen, weil mir das Schreiben sehr sauer wird, indem ich kürtzlich ein sehr heftiges Fieber gehabt habe, und erst seit ein paar Tagen das Bette verlassen. Grüssen Sie ihn auch recht herzlich von mir. Empfehlen Sie mich dem Herrn Pfarrer und Postverwalter.«

Eine Hochschule für die Schauspielkunst.

Der Vorstand der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft hat sich unlängst von Weimar aus an den Preussischen Cultusminister mit der Bitte gewandt, eine Erweiterung der staatlichen Kunstschulen zu veranlassen durch Errichtung einer Hochschule für Schauspielkunst. Wie schon der Name andeutet, schliesst sich diese Anstalt an die »Hochschule für ausübende Tonkunst«, und es ist nicht zu verkennen, dass der Bestand und das Aufblühen der musikalischen Hochschule in Berlin zunächst den Gedanken angeregt hat, derselben eine Schule gleichen Charakters für das Drama oder die Schauspielkunst an die Seite gesetzt zu sehen. Auch war die genannte Shakespeare-Gesellschaft sicherlich der geeignetste Verein, von welchem eine derartige Anregung ausgehen konnte. Der grosse Dramatiker, dessen Studium und Verbreitung seine Aufgabe bildet, ist zugleich derjenige, welcher der deutschen dramatischen Dichtung und der deutschen Schauspielkunst zuerst eine feste Gestalt gegeben hat. Die ersten deutschen Bühnenversuche im 18. Jahrhundert waren unvollkommen genug und würden gewiss noch lange in unmündiger Abhängigkeit von der französischen Bühne geblieben sein, wenn nicht der muthige Lessing mit seiner Kritik vorangegangen und Eckhof mit der Praxis ihm unmittelbar gefolgt wäre. Beider Ideal war Shakespeare. Wie sehr die Sturm- und Drangperiode und in ihr Goethe dasselbe Muster verehrte, ist allbekannt. Es war Shakespeare und immer wieder Shakespeare, welcher als der unerreichte Meister selbst denen erschien, die ihm ob seiner Bevorzugung gram waren. So sehr ist er mit der deutschen Bühne verwachsen, dass eine Geschichte der Würdigung und Verbreitung Shakespeare's in Deutschland seit Lessing den besten Theil der Geschichte unseres Theaters ausmacht, trotz Schiller und Goethe. Eine gewisse Abhängigkeit und Unselbständigkeit, welche für unsere Bühne aus diesem Verhältniss unleugbar hervorgeht, wird dadurch nicht beseitigt, dass man das Ideal verleugnet. Wenn ein Benedix, ein Laube u. A. den Shakespeare in die Ecke drücken wollen, um für sich und ihresgleichen Raum zu gewinnen, so sprechen sie damit angeblich für die Rechte des modernen Lebens und eines naturwahren Spiels, in Wahrheit aber bringen sie uns Verflachung und ideallosen Realismus — Dinge, von denen man doch nicht behaupten kann, dass sie der deutschen Art mehr entsprechen, als die Pflege des Dramas nach Shakespeare's Grundsätzen. Ob das Ideal, welches wir verehren, von einem Ausländer und schon vor langer Zeit geschaffen ist, hat in Sachen der Kunst nur eine untergeordnete Bedeutung. Nicht jede Nation, oder vielmehr keine Nation vermag alles originaliter aus sich zu erzeugen; die Musterbilder kommen meistens von aussen und dort, wo sie als solche aufgenommen werden, finden sie ihre eigentliche Heimath. Dies ist die allgemeine, über das Nationale hinausreichende Bedeutung der Kunst. Wir erblicken daher in der Thatsache, dass sich um Shakespeare immer neue Kreise gesammelt haben, die seine Werke durch Schrift und Aufführung uns einzuprägen suchten, nur einen Trieb der Selbsterhaltung des besten Theiles unserer dramatischen Kunst. Und die genannte Shakespeare-Gesellschaft macht sich zum Organ desselben jetzt, wo es sich darum handelt, einen neuen Schritt zu thun, der die allgemein künstlerischen und unter ihnen auch die theatralischen Verhältnisse enger mit dem Leben der Nation verknüpft. Schon um 1840, als König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen zur Herrschaft kam, wurde die Ordnung der Kunstverhältnisse im Grossen angefasst. Auf Anregung von A. v. Humboldt schrieb damals Ed. Devrient eine Broschüre über Theaterbildungsanstalten und war zum Leiter einer solchen Musterschule, wie sein Freund Mendelssohn zum Director der entsprechenden Musikschule ausersehen. Die damaligen Pläne gelangten bekanntlich in der Musik nur sehr unvollkommen, im Drama aber garnicht zur Ausführung. Es entspricht nun durchaus dem natürlichen Gange der Entwicklung, dass die Musik in diesen Dingen die Führerschaft übernimmt. In der Musik liegt nun einmal die deutsche Stärke. Als der verstorbene Herr von Mühler vor etwa sieben oder acht Jahren den Gedanken fasste, die staatliche Musikakademie durch Gründung einer Hochschule für ausübende Tonkunst zu erweitern, that er damit nur, was in folgerechter Weiterbildung der früheren Pläne zur Zeit unumgänglich nöthig geworden war. Denn wir besassen wohl Stätten, wo die Musik gelehrt und wieder andere, wo sie in bunter Mannigfaltigkeit ausgeübt wurde, aber es fehlte uns an einer Heimstätte schulmässiger Uebung, welcher kein weiterer Zweck gesetzt ist als der, in rein musikalischer Darstellung das Vollkommene zu erstreben. Die Musiker werden daher alle Ursache haben, Hrn. v. Mühler ein dankbares Andenken zu bewahren, wie eng auch der Kreis gewesen sein mag, in welchem er seine Pläne auszuführen gedachte. Sollte es noch eines Beweises bedürfen, dass er mit der Gründung einer Hochschule für ausübende Tonkunst wirklich auf dem rechten Wege war, so würde er in dem gefunden werden, was sich jetzt von Seiten des Theaters daran zu schliessen sucht. Devrient machte seiner Zeit manche gute Vorschläge, wie sie von einem gediegenen Praktiker nicht anders zu erwarten waren; aber man kann nicht sagen, dass sein Aufsatz einen ausführbaren Gesammtplan enthielt. Seine spätere einflussreiche Wirksamkeit an verschiedenen Orten liefert hierzu einen indirecten Beweis. Es würde ihm nicht an Gelegenheit gefehlt haben, einen praktischen Organisationsgedanken durchzuführen, wenn er ihn wirklich gehabt hätte. Aber auch seine Geschichte der deutschen Schauspielkunst mit ihren vielfachen Anregungen und Rathschlägen beweist, dass er ihn nicht besass. Es war auch vielleicht nicht möglich, für die Ausbildung der Schauspielkunst einen solchen zu finden, bevor die Musik im Stande war ein Muster zu liefern.

Hieraus folgt denn wohl, dass die Shakespeare-Gesellschaft sich zur rechten Zeit an die rechte Behörde gewandt hat. Die näheren Einzelheiten der Ausführung lassen sich jetzt noch nicht errathen; man hört aber, dass der Cultusminister der Eingabe die gebührende Beachtung geschenkt hat und auch schon mit dem Minister des Innern in Unterhandlung getreten ist. Die Ausführung dürfte namentlich dadurch langsam von Statten gehen, dass die theatralischen Angelegenheiten bei uns zur Zeit noch nicht die richtige Behörde gefunden haben. In Kopenhagen untersteht die Leitung des Theaters dem Cultusminister, aber nicht in Berlin. Dieses kann indess nur eine Frage der Zeit sein. Vielleicht werden in Berlin die Schritte etwas beschleunigt durch das, was sich in Folge der Kundgebung der Shakespeare-Gesellschaft an anderen Orten regt. In Leipzig besteht eine Theaterschule, welche früher in einem so grossen Flor war, wie die bekannte Gleichgültigkeit, mit

Digitized by Google

welcher das deutsche Publikum bisher derartigen Instituten begegnete, solches nur zuliess. Man vernimmt jetzt, dass plötzlich an eine Neugestaltung dieser Schule die Hand gelegt wird. In welcher Weise die Reorganisation beschafft werden soll, ist den Betheiligten vielleicht noch nicht ganz klar, und nach unserer Meinung wird die Leipziger Schule das, was uns unter den gegenwärtigen Verhältnissen eigentlich Noth thut, nicht leisten können, denn es handelt sich zunächst darum, dass diese Schulen direct vom Staate ausgehen und in eine bereits bestehende Organisation eingefügt werden. Aber immerhin ist es fördernd, dass der Gedanke, den die Shakespeare-Gesellschaft neuerdings angeregt hat, in verschiedenen Orten und Weisen zur Ausführung zu gelangen strebt.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Zum Gesangunterricht.

Ernst Koch, Kammersänger, Professor am Stuttgarter Conservatorium. 42 **Gesangstudien.** Eingeführt im Conservatorium zu Stuttgart. Preis M. 9. Stuttgart, Eduard Ebner, k. Hofmusikalienhandlung.

H. Wenn ein so bewährter Lehrer wie Herr Koch Studien herausgiebt, so darf man von vornherein annehmen, dass sie gut und praktisch sind. Seit 30 Jahren ist er, wie wir aus seinem Vorwort erfahren, als Gesanglehrer thätig. In diesem Zeitraume hatte er vollauf Gelegenheit, Erfahrungen zu sammeln, und als treuer und gewissenhafter und für seine Kunst begeisterter Lehrer wird er sie sicher zum Besten letzterer ausgenutzt haben. Er hat eine erhebliche Zahl tüchtiger Sänger und Sängerinnen herangebildet, die durch ihr Wirken theils in der Oper, theils im Concert sich Ruf verschafft haben und von der besondern Lehrgabe und -Tüchtigkeit ihres Meisters Zeugniss ablegen. Ein nicht unerheblicher anderer Theil seiner Schüler thut dies durch eigne Lehrthätigkeit. Sodann war Herr Koch selbst seiner Zeit ein echter Gesangmeister auf dem Felde des Oratoriums und des Liedes und soll trotz seines vorgerückteren Alters noch gegenwärtig sich zuweilen als solcher bewähren. Er hat also seine Methode an sich selbst erproben und zugleich zeigen können, dass sie geeignet ist, die Stimme zu conserviren, soweit dies der Zahn der Zeit überhaupt gestattet. Wenn wir auch nicht behaupten wollen, dass derjenige, welcher nicht selbst Meister im Gebrauch des eignen Organs ist, überhaupt kein Gesanglehrer sein könne, so geben wir doch zu, dass der praktische Singmeister dem Lehrer gegenüber viel voraus hat, der nicht im Stande ist, es dem Schüler »vorzumachen«. Der weniger fähige Schüler wird durch Erstern jedenfalls schneller gefördert werden wie durch Letztern.

Dies Alles erwogen, dürfte sich unsere Voraussetzung von dem Werth vorliegender Studien rechtfertigen und sie wird bestätigt, wenn wir uns dieselben näher ansehen. Auf den ersten Blick freilich scheinen sie sich von der Menge anderer derartiger Studien wenig zu unterscheiden. Der Verfasser selbst sagt: »dass eine Anzahl derselben sich auch in anderen Ausgaben findet, ist bei technischen Studien unvermeidlich«. Die feineren Unterschiede aber, das, was des Verfassers Methode eigen ist, wird das Gefühl des Sängers bald herausfinden. Herrn Koch's Methode ist naturgemäss und wahr, namentlich lässt sie sichs angelegen sein, den Ton an sich zu bilden, die Stimme gehörig herauszuholen und einen grossen Ton zu erzielen. Der Verfasser hält sich an die gesunden Lehren der altitalienischen Schule und verwerthet daneben die Resultate seiner eignen reichen Erfahrung. Er ist vorwiegend Empiriker. »Wenn auch nicht ein Feind aller, so bin ich ein Feind vieler Theorie und als solcher werde ich den Standpunkt des Empirikers nie verlassen und zu der Partei übergehen, welche ihr System auf rein physiologische Grundsätze stützt. In der Gesangskunst gilt nicht das Kennen, sondern das Können.« So sagt er selbst im Vorwort. Das »Können« wird und muss in der Gesangskunst immer in erster Linie stehen und auch der Empfangende, der Hörer, hält sich an dieses; so ists wohl vom Verfasser auch gemeint. Denn dass das »Kennen« dem Sänger nichts nützen könne, wird er gewiss nicht behaupten wollen. Sucht nicht der Geiger die Natur seines Instruments möglichst genau kennen zu lernen, um es ihr entsprechend behandeln und conserviren zu können und zieht er daraus nicht seine Vortheile? Warum sollte der Sänger nicht dasselbe thun mit seinem Instrument, dem edelsten und zartesten von allen, das er noch dazu beständig mit sich führt? Es erwächst ihm hieraus geradezu die Pflicht, es gründlich zu studiren. Wenn wir die überaus wichtigen Forschungen und Aufschlüsse eines Helmholtz z. B., die der Verfasser übrigens im Verlauf seines Vorwortes gebührend anerkennt, für die praktische Gesangskunst zu verwerthen suchen, so weit es geht, so haben wir deshalb noch keineswegs nöthig, unser Lehrsystem auf rein physiologische Grundsätze zu stützen. Thäten wir's, so wäre unser Weg allerdings nicht der richtige. Wir haben einen Augenblick bei diesem Punkt verweilt, weil wir fürchten, es möchten aus dem betreffenden nackt hingestellten Passus des Verfassers Consequenzen gezogen werden, die seiner eigentlichen Intention schwerlich entsprechen.

Das Vorwort handelt von der Tonbildung als dem Cardinalpunkt in der Gesangskunst, vom Athmen und von der Lautbildung. Vortreffliche praktische Winke, die dem Sänger hier gegeben werden, die aber hier und da wohl etwas ausführlicher hätten sein können. Ueber die Studien selbst sagt der Verfasser: »Diese Uebungen sollen keine vollständige Gesang-Schule bilden, sondern als Handhabe bei den häuslichen Uebungen, für meine Schüler dienen, sowie zur Grundlage für diejenigen Schüler, welche sich dem Lehrfache widmen und nach meiner Methode unterrichten.« Vor nicht gar langer Zeit wurde der Verfasser als erster Lehrer des Gesanges an das Conservatorium zu Stuttgart berufen, in eine Stellung, die ihm Gelegenheit bietet, sein Wissen und Können in ausgedehntester Weise zu entfalten. Diesem Umstande verdanken die Studien wenn auch nicht ihre Entstehung, so doch ihre Veröffentlichung. Wenn auch zunächst für die eignen Schüler Koch's bestimmt, können wir sie doch mit gutem Gewissen überhaupt jedem Gesangsschüler empfehlen. Die beste Gesangsschule freilich ist und bleibt immer der Lehrer, darin stimmt wohl Jeder mit dem Verfasser überein; aber nicht jeder Schüler — wir denken hier auch an das Gros der Dilettanten — hat Zeit und Gelegenheit, eine strenge Gesangsschule beim Lehrer durchzumachen, in den allermeisten Fällen aber wird er wenigstens erreichen können, dass ihn ein Lehrer in den nothwendigsten Anfangsgründen und der Art zu üben unterweist, und ist das geschehen, so nehme er die Studien getrost allein zur Hand, aus dem fleissigen und gewissenhaften Studium derselben wird er schon seinen Nutzen ziehen. Auch Lehrer, die sich nicht ihre eigne Methode geschaffen, wollen wir auf die Studien hingewiesen haben.

Dass jede dieser 42 Studien einen besondern instructiven Zweck verfolgt, brauchen wir kaum zu erwähnen. »Es kommen zuerst die gehaltenen Töne in verschiedenen Tonleitern, dann geht's vom Ton zur Technik und mit dieser zu den Nüancen.« Dass dies in ausreichender und praktischer Weise geschieht, können wir bestätigen. Dann heisst's weiter: »Von jeder Uebung sind mehrere Beispiele gegeben, damit der Schüler nicht stets in einer Tonart übe. Aus den gegebenen technischen Uebungen lassen sich andere herausbilden und wird Jeder, der die gegebenen singt, auch die übrigen singen können. — Ganz besonderes Gewicht habe ich auf die Triller-

Digitized by Google

übungen gelegt.« Im Uebrigen sehe man sich die Studien und das Vorwort selbst an.

Die Clavierbegleitung zu den Uebungen ist von Herrn Joseph Sittard, einem Schüler Koch's, hinzugefügt. Dass dieselbe, wie das Vorwort meint, theilweise etwas schwer sei, können wir nicht finden. Sie erscheint uns im Gegentheil technisch leicht und jedem nur mittelmässigen Spieler zugänglich. Eine andere Frage ist aber die, ob die Begleitung zu den Trillerübungen z. B. nicht zu gesucht und gekünstelt ist? Mit einfacher, correct harmonischer Unterlage ist den Anforderungen an derartige Begleitung in der Hauptsache genügt und es ist nicht Aufgabe des Claviers, sich dabei besonders hervorzuthun. Anderes dagegen ist wieder ganz geschickt gemacht. Was die Correctur nicht nur der Begleitung, sondern des ganzen Werks einschliesslich des Vorworts betrifft, so hätte sie eine gewissenhaftere sein können. Es sind nicht wenige Druckfehler zu verzeichnen, glücklicherweise nicht eigentlich sinnstörende, bis auf einen: bei der Ueberschrift »Das Athmen« nämlich muss es Zeile 6 von oben statt Bauch- Brustraum heissen. An einigen Stellen im Vorwort lässt auch die Interpunktion zu wünschen übrig. Ausserdem haben wir noch Folgendes zu bemerken: sollte sich's nicht empfehlen, den Uebungen des einzelnen Tons (Uebung I) die Ruhe des Dreiklangs zugute kommen zu lassen und sie durchweg mit Dreiklängen zu begleiten mit Ausnahme vielleicht der Schlusscadenz? Die Anwendung des Accordes *e-h-d-g* gerade bei dieser Uebung halten wir nicht für gut. S. 5 Syst. 2 Takt 5 und 6 ist die auch sonst oft wiederkehrende Fortschreitung der beiden Accorde ungelenk und unter Umständen falsch. Falsch ist auch die harmonische Fortschreitung S. 9 Syst. 4 Takt 7 und 8. In Uebung XI stört der auf das dritte Viertel fallende Accord, weil er mit der von der Singstimme ausgehaltenen punktirten halben Note dissonirt. Aehnliches kommt auch in Uebung XII und sonst noch vor. S. 56 Syst. 2 von Takt 4 zu 5 macht sich eine Quintenfolge unangenehm fühlbar. In feiner und consequenter Ausgestaltung des Harmonischen ist Herr Sittard nicht immer glücklich. In Uebung I hätte, ebenso wie bei den anderen Uebungen, Des-dur mit der Silbe *re*, Es-dur mit *mi*, F-dur mit *fa* beginnen müssen. — Ausstellungen und Fehler dieser Art, denen sich noch andere hinzufügen liessen, sind immer etwas störend, aber, was wir ausdrücklich hinzusetzen wollen, nicht im Stande, die praktische Brauchbarkeit des Werkes irgendwie zu beeinträchtigen. Die eigentlichen Druckfehler, die hier alle anzuzeigen zu weit geführt haben würde, kann sich Jeder selbst corrigiren. Bei einer neuen Ausgabe des Werks werden hoffentlich Redaction und Correctur desselben sorgsamer gehandhabt. Die sonstige Ausstattung des Werks ist lobenswerth und der Preis für 73 Notenseiten in gross Octav mässig.

So sei denn das Werk Allen, die zu der edlen Gesangskunst in Beziehung stehen, speciell allen Lernenden, hiermit aufs Wärmste empfohlen.

Viererlei Tonleitern.

(Schreiben des Herrn Al. Kraus an die Red. d. Ztg. über seine, in Nr. 17 vom 28. April Sp. 264 durch unseren geschätzten Mitarbeiter »*B.*« besprochene Schrift.)

.... Vor allen Dingen statte ich Ihnen meinen verbindlichsten Dank dafür ab, dass Sie meinen Vorschlag Ihrer Beachtung werth gehalten haben; dadurch verschwindet er nicht spurlos wie ein Tropfen Wasser im Meere. Da Sie mich mit einer Frage beehren, so hoffe ich, dass Sie mir auch eine Antwort auf Ihren Artikel gestatten werden. Ehe ich meine Broschüre drucken liess, fragte ich Prof. A. Basevi (der ein vieljähriger Freund meines Vaters ist, und seine vortreffliche Bibliothek zu meiner Verfügung gestellt hat), um Rath und er erwiederte mir: *È una denominazione felicissima* (es ist eine äusserst glückliche Benennung). Dadurch ermuthigt, liess ich meinen Vorschlag auf italienisch drucken, und mehrere italienische Musikzeitungen besprachen denselben sehr günstig. Von einem Freunde in Petersburg dazu aufgefordert, liess ich eine französische Ausgabe drucken, damit mein Vorschlag einem ausgedehnteren Publikum zugänglich würde.

Da ich von vier Tonarten spreche, konnte ich Basevi's Benennung: »*Modo medio*« nicht mehr beibehalten und machte aus derselben meine Halb-Dur-Tonart. Sie sagen, dass mein Vorschlag etwas für sich hätte, wenn es sich blos um Tonleitern handelte, wenn nicht die Tonleitern den Tonarten correlativ sein müssten. Nun wünschte ich aber doch zu wissen, warum die vier Tonleitern den vier Tonarten nicht correlativ sind.

Sie selbst geben zu, dass die Veränderungen der Stufen, welche in der Halb-Dur- und Halb-Moll-Tonleiter vorkommen, für die Harmonielehre und für die praktische Composition von Belang sind, und weiter unten, dass: »Was aber die Sache als theoretischen Gegenstand betrifft, so wird gegen die Benennungen des »Verfassers wenig einzuwenden sein und sein Vorschlag dürfte von »Seite vieler Musiker Zustimmung finden.«

Dass Sie mir so viel zugestehen, ist mehr als ich hoffte.

Was Ihre Fragen anbelangt: wo beim Herabsteigen der vierten Tonleiter, das Halb-Moll bleibt, so ist darin schon das stillschweigende Zugeständniss enthalten, dass sie beim Heraufsteigen dem Namen entspricht. Ich bin ganz mit Ihnen einverstanden, dass diese Tonleiter viel besser dem Namen entsprechen würde, wenn sie ebenso herabgehen würde, wie sie hinaufsteigt; die andere Art habe ich jedoch beibehalten, weil sie die Verwandtschaft der parallelen Dur-Tonleiter besser nachweist.

Ich mache Ihnen also den Vorschlag, die vier Tonleitern auf folgende Weise anzugeben:

1. Dur-Tonleiter = *c, d, e, f, g, a, h, c* und ebenso zurück; gegründet auf die Durdreiklänge der Tonica, Dominante und Unterdominante.
2. Halbdur-Tonleiter = *c, d, e, f, g, as, h, c* und ebenso zurück oder auch: *c, b, as, g, f, e, d, c* (NB. hierbei ziehe ich erstere Art des Herabsteigens vor), gegründet auf die Durdreiklänge der Tonica und Dominante und den Molldreiklang der Unterdominante.
3. Moll-Tonleiter = *c, d, es, f, g, as, h, c* und ebenso zurück; gegründet auf die Molldreiklänge der Tonica und der Unterdominante und den Durdreiklang der Dominante.
4. Halbmoll-Tonleiter = *c, d, es, f, g, a, h, c* und ebenso zurück oder: *c, b, as, g, f, es, d, c* (NB. die zweite Art ziehe ich aus oben gesagtem Grunde vor), gegründet auf den Molldreiklang der Tonica und die Durdreiklänge der Dominante und Unterdominante.

Was das Einüben der Tonleitern anbelangt, so habe ich sie in obiger Folgenreihe angegeben, weil das Erlernen derselben dem Schüler sehr erleichtert wird.

Er spielt zuerst die Dur-Tonleiter, erniedrigt sodann für die Halbdur-Tonleiter die sechste Stufe, für die Moll-Tonleiter erniedrigt er ausser dieser noch die dritte Stufe und für die Halbmoll-Tonleiter erhöht er wieder die sechste Stufe um einen halben Ton.

Die Erfahrung hat mir gezeigt, dass das Erlernen dieser vier Tonleitern gar nicht so schwer und so zeitraubend ist, als man vielleicht glauben sollte.

Dass man zu technischen Zwecken die Tonleitern in Octaven, Terzen, Sexten und auf hundert andere Arten spielen lässt, ist ganz gut. Wenn ich aber das Einüben obiger vier Tonleitern anempfehle, so ist mein Zweck ein ganz anderer. Ich beabsichtige dadurch dem Gedächtniss des Schülers vier einfache Tonreihen einzuprägen, welche sein Gehör in Zukunft befähigen, *a priori* zu entscheiden, ob eine Composition oder ein Theil derselben auf die Dur-, Halbdur-, Moll- oder Halbmoll-Tonleiter oder -Tonart gegründet ist.

Dass sich mein Vorschlag der unbedingten Annahme von allen Seiten her erfreuen solle, habe ich nie gehofft und werde mich sehr glücklich schätzen, wenn ich dadurch ein Sandkörnlein beitragen kann zum Riesenbau der Kunst, an dem schon seit undenklichen Zeiten tausende von Händen arbeiten und um dessen Vervollkommnung sich auch in Zukunft sehr Viele bemühen werden.

Schliesslich drücke ich Ihnen nochmals meine Erkenntlichkeit für die meinem Vorschlag geschenkte Aufmerksamkeit aus.

Florenz, Alexander Kraus, Sohn.

10. Via dei Cerretani.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[203] In meinem Verlage ist erschienen:

Reisebilder.

Zehn Stücke für Pianoforte zu 4 Händen

von **Joachim Raff.** Op. 160.

Heft 1. M. 4. —. Heft 2. M. 3. 50. Heft 3. M. 3. 75.

Dieselben in Einzelnummern (soeben erschienen):

		M. Pf.
Nr. 1.	Glückliche Reise	— 80
- 2.	Eisenbahn-Fahrt	1 50
- 3.	Eine Begegnung	— 80
- 4.	Gemüthliche Herberge	1 30
- 5.	Bergbesteigung	1 30
- 6.	Bei schlechtem Wetter	1 —
- 7.	Dem Bach entlang	1 30
- 8.	Alpenlandschaft	1 50
- 9.	Eine Nachricht von Hause	— 80
- 10.	Postfahrt	1 50

Leipzig. C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung. (*R. Linnemann.*)

[204] In unserem Verlage erschien:

Reinsdorf, Otto, Op. 11. *Landleben.* Vier Charakterstücke für Pianoforte. Zweite Auflage.

Nr. 1. »Thalmühle«, 1 M. 25 Pf. Nr. 2. »Auf dem Wasser«, 1 M. 25 Pf. Nr. 3. »Einsame Wiese« und Nr. 4. »Abend« à 75 Pf.

Ueber dieses vorzügliche Werk schreibt die »Neue Zeitschrift für Musik«: »Am meisten hat uns »die Thalmühle« zugesagt. Hier pulsirt frisches, heiteres, volles Leben. Ungesucht, aber immer interessant, spinnt sich ein Gedanke aus dem anderen heraus. So soll es sein. Wir zweifeln nicht, dass sich diese Nummer bei concertirenden Pianisten Freunde erwerben und ein Repertoirstück werden dürfte. In Nr. 3 und 4 ist eine den Ueberschriften entsprechende Stimmung gewahrt. Man ergeht sich, unter Blumen wandelnd, in beschaulichen Betrachtungen über die Wandelbarkeit des Erdenlebens, über den Frieden und die Ruhe der Natur. Mit einem Worte, es ist gemüthvolle Musik darin.

Leipzig. C. Luckhardt.

[205] **Chorwerke mit Orchester**

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Für weiblichen und gemischten Chor mit Orchester.

Brahms, Joh., Op. 12. **Ave Maria** für weibl. Chor mit Orchester oder Orgel-Begleitung. Partitur und Stimmen 5 M. Clavierauszug 1 M. 50 Pf. Chorstimmen à 15 Pf.

—— Op. 45. **Ein deutsches Requiem** nach Worten der heil. Schrift für Soli, Chor und Orchester. (Orgel ad lib.) Partitur 25 M. Clavierauszug 13 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 24 M. Chorstimmen: Sopran 1 M. 80 Pf., Alt, Tenor à 2 M., Bass 1 M. 80 Pf., Solo-Singstimmen 60 Pf.

—— Op. 13. **Begräbnissgesang:** »Nun lasst uns den Leib begraben«, für Chor und Blasinstrumente. Partitur 2 M. 30 Pf. Clavierauszug 2 M. 30 Pf. Instrumentalstimmen 1 M. 80 Pf. Chorstimmen à 15 Pf.

Hartog, Ed. de, Op. 43. **Der 43. Psalm** für Solostimmen, Chor und Orchester. Clavierauszug 7 M. 50 Pf. Chorstimmen à 80 Pf. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Haydn, Jos., **Salve Regina** für Chor und Solostimmen mit Begleitung von Streichorchester und Orgel oder Hoboen und Fagotten. Partitur 4 M. Orchesterstimmen 4 M. 50 Pf. Clavierauszug 4 M. Singstimmen à 50 Pf.

Heuchemer, Joh., Op. 9. **Heerfahrt.** Gedicht von *Anastasius Grün*, für Bariton-Solo und Chor mit Begleitung von kleinem Orchester. [Nachgelassenes Werk.] Partitur 2 M. Clavierauszug 2 M. Orchesterstimmen 2 M. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 15 Pf.

Hiller, Ferd., Op. 79. **Christnacht.** Cantate von *A. von Platen*, für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für Orchester instrumentirt von *E. Petzold.* Partitur 7 M. 50 Pf. Clavierauszug 4 M. 30 Pf. Orchesterstimmen 7 M. 50 Pf. Solo-Singstimmen 80 Pf. Chorstimmen à 30 und 50 Pf.

—— Op. 102. **Palmsonntagmorgen.** Gedicht von *E. Geibel*, für eine Sopranstimme und weibl. Chor mit Orchesterbegleitung. Partitur 5 M. Clavierauszug 2 M. 30 Pf. Orchesterstimmen 6 M. Chorstimmen à 30 Pf.

Hol, Richard, Op. 25. **Der 23. Psalm** für Tenor-Solo, Chor und Orchester. Clavierauszug 5 M. Chorstimmen à 50 Pf. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Mangold, C. A., Op. 62. **Serenade:** »Komm in die stille Nacht« von *R. Reinick*, für gemischten Chor mit Begleitung von kleinem Orchester. Partitur 2 M. Clavierauszug 2 M. 30 Pf. Orchesterstimmen 1 M. Chorstimmen à 30 Pf.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 98. Nr. 2. **Ave Maria** für Sopran-Solo und weiblichen Chor aus der unvollendeten Oper: Loreley. [Nr. 27, b. der nachgel. Werke.] Mit deutschem u. engl. Texte. Partitur 1 M. 50 Pf. Clavierauszug 1 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 1 M. 50 Pf. Chorstimmen à 15 Pf.

Schubert, Franz, **Grosse Messe** (in Es) für Chor und Orchester. (Nachgelassenes Werk.) Partitur 28 M. Clavierauszug 15 M. Orchesterstimmen 19 M. Singstimmen à 1 M. 50 Pf.

Schulz-Beuthen, H., Op. 1. **Befreiungsgesang der Verbannten Israels.** Nach Worten des 126. Psalms für gemischten oder Männerchor, Soli, Orchester und Clavier. Partitur 6 M. Clavierauszug 4 M. Orchesterstimmen 7 M. 50 Pf. Singstimmen à 40 Pf.

Schumann, Rob., Op. 29. **Zigeunerleben.** Gedicht von *Em. Geibel*, für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kleines Orchester instrumentirt von *Carl G. P. Grädener.* Partitur 3 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 4 M.

—— Op. 140. **Vom Pagen und der Königstochter.** Vier Balladen von *E. Geibel*, für Solostimmen, Chor und Orchester. [Nr. 5 der nachgelassenen Werke.] Partitur 18 M. Clavier-Auszug 9 M. Orchesterstimmen 15 M. Solo-Singstimmen 3 M. Chorstimmen à 50 Pf.

—— Op. 144. **Neujahrslied** von *Fr. Rückert*, für Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 9 der nachgelassenen Werke.] Partitur 12 M. Clavierauszug 8 M. Orchesterstimmen 11 M. Chorstimmen à 1 M.

—— Op. 147. **Messe** für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 10 der nachgelassenen Werke.] Partitur 16 M. Clavierauszug 11 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 18 M. Chorstimmen à 1 M. 30 Pf.

—— Op. 148. **Requiem** für Chor und Orchester. [Nr. 11 der nachgelassenen Werke.] Partitur 16 M. Clavierauszug 10 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 12 M. Chorstimmen à 1 M. 50 Pf.

Wüllner, Fr., Op. 13. **Die Flucht der heiligen Familie** von *J. v. Eichendorff*, für drei Solostimmen (Sopran, Tenor und Bariton) mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte. Partitur 2 M. 50 Pf. Clavierauszug und Singstimmen 2 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 2 M. 30 Pf.

—— Op. 16. **Drei Chorlieder** für weibliche Stimmen mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte. (Abendlied von *Fr. Oser.* Die Libellen von *Hoffmann v. Fallersleben.* Trost von *C. Altmüller.*) Partitur 3 M. Clavierauszug 2 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 4 M. 50 Pf. Chorstimmen: Sopran I. II., Alt à 50 Pf.

Zwonař, J. L., Op. 26. **Der Ritt zum Elfenstein.** Ballade nach einer schwed. Sage von *Kurt Oswald*, für Soli, Chor u. Orchester. Partitur 4 M. 50 Pf. Clavierauszug 3 M. Orchesterstimmen 4 M. 30 Pf. Chorstimmen à 30 Pf.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. October 1875. **Nr. 41.** X. Jahrgang.

Inhalt: Corona Schröter. — Anzeigen und Beurtheilungen (Liedersammlungen [Sängerrunde. Allgemeines deutsches Commersbuch unter musikalischer Redaction von Fr. Silcher und Fr. Erck]). — Anzeiger.

Corona Schröter.

Die Autobiographie der Mara, welche die Leser d. Ztg. unlängst sicherlich mit grossem Vergnügen kennen gelernt haben, ruft die Erinnerung wach an ihre Rivalin in den Tagen ihres ersten Ruhmes, an die einst viel gefeierte Corona Schröter. Und es scheint um so mehr am Orte, derselben bei dieser Gelegenheit zu gedenken, einmal weil die Mara sie nicht erwähnt, und sodann weil eben in dieser Zeit ein ganzes Buch über sie erschienen ist. Wir meinen das Werk:

> Corona Schröter. Eine Lebensskizze mit Beiträgen zur Geschichte der Genie-Periode. Von Robert Keil. Mit dem Bildnisse der Corona Schröter. Leipzig, Veit und Comp. 1875. 296 Seiten. 8.

Es ist dieses der zweite Band eines Werkes, welches Herr Keil unter dem Titel »Vor hundert Jahren. Mittheilungen über Weimar, Goethe und Corona Schröter aus den Tagen der Genie-Periode. Festgabe zur Säkularfeier von Goethe's Eintritt in Weimar, 7. November 1775« herausgegeben hat und dessen erster Band Goethe's Tagebuch enthält. Man kann nicht umhin es sonderbar zu finden, dass unter einem so ephemeren Gesammttitel ein ganzes Leben von der Wiege bis zum Grabe abgehandelt, also in Wirklichkeit die Zeit »vor hundert Jahren und etlichen zuvor« zur Sprache gebracht wird. Aus den gewählten Titeln ist aber wenigstens zu ersehen, wie Corona Schröter zu der Ehre kam, in einem ganzen Bande so ausführlich beschrieben zu werden: es geschah, weil sie zu dem Goethe'schen Weltkreise, zu den vertrauten Genossen des Weimar'schen Lebens gehört.

Bevor wir näher auf den Gegenstand eingehen, sei eine Nachricht und ein Brief der Mara mitgetheilt, durch welche Herr Keil die in dieser Zeitung gegebenen Lebensnachrichten der grossen Künstlerin in erfreulicher Weise ergänzt. Wir erfahren nämlich durch ihn, auf welche Weise Goethe dazu kam, der Greisin nach Reval zu ihrem 82. Geburtstage die herrlichen Verse »Sangreich war Dein Ehrenweg« zu senden. ,,Der berühmte Kapellmeister Hummel in Weimar war es, der ihn dazu veranlasste. Sowohl dieses Gedicht, als die vor mehr als 60 Jahren gedichteten Verse »Klarster Stimme« etc. wurden von Hummel componirt und in Goethe's und Hummel's eignen Handschriften der Gefeierten in Reval überreicht. Sie schrieb darüber an Hummel den bisher ungedruckten, durch die liebenswürdige Güte seiner Wittwe mir mitgetheilten Brief:

Mein hochgeehrter Herr!

Empfangen Sie meinen gerührtesten Dank, sowohl für die schöne Composition, als auch für die Gefälligkeit, bey so ernsten

Geschäften auch noch diese Arbeit zu meiner Freude zu übernehmen.

Die sinnvollen Töne, die Sie den Worten des grossen Dichters geben, wurden mir von lieben Schülerinnen würdig vorgetragen.

Es freut Sie gewiss, dass Ihr so schön gelungenes Werk mein Geburtsfest verherrlichte, und so empfangen Sie nochmals meinen herzlichsten Dank, mit der Versicherung dass ich hochachtungsvoll bin

Ihre sehr verbundene

Reval d. 18. Mertz 1831. G. E. Mara.''

(S. 49.)

Auch in diesem Briefe, dem letzten welchen wir von ihr besitzen, steht die seltene Künstlerin in ungezierter würdevoller Einfachheit vor uns. Zum Dank für eine solche Mittheilung empfängt Herr Keil in der Autobiographie eine reiche Gegengabe, die, wenn er sie früher erhalten hätte, sein Buch doch wohl vielfach anders gestaltet haben würde. Hören wir aber zunächst etwas von der Schröter.

Corona Schröter wurde am 14. Januar 1751 in Guben in der Niederlausitz geboren, wo ihr Vater Johann Friedrich Schröter als »Königl. Polnischer und Churfürstlich Sächsischer bei dem löbl. Graf Brühl'schen Regiment bestallter Hautboist« lebte. Unter den Pathen befindet sich Jungfrau Henriette Elisabeth Schmidt und ist dieses »wahrscheinlich die nachherige Frau des Cantor Hiller in Leipzig«, sagt Herr Keil S. 10. Zwei Seiten weiter hat er aber in seinem Glauben die Wahrscheinlichkeit schon überwunden und schreibt also ganz positiv »Hiller's Frau hatte bei Coronens Geburt Pathenstelle vertreten«. (S. 12.) Aber das ist keine gute Art Thatsachen in die Welt zu setzen. Was nur wahrscheinlich ist, soll auch so bleiben, bis der Beweis der Gewissheit gefunden ist, sonst hört alle historische Berichterstattung auf.

,,Als Corona kaum drei Jahre alt [war], zog die Familie von Guben fort nach Warschau, wohin der Vater Schröter einen Ruf erhalten hatte. . . . Dort entwickelte sie schon als Kind die schöne Gestalt, welche sie als Jungfrau so sehr auszeichnen sollte, und die ihr angeborene Grazie in allem was sie that und wie sie sich bewegte. Bald erkannte auch der Vater die musikalische Begabung, welche die Kinder von ihm, dem Vater [die Mutter wird man unter »ihm« doch nicht verstehen!], ererbt hatten, und zunächst und vor allem das Gesangtalent seiner Tochter Corona. Er unterrichtete sie in Musik und Gesang, aber scheint bei diesen Uebungen ihre Stimmmittel nicht mit Sorgfalt gepflegt zu haben. Um der Stimme den höchst mög-

Digitized by Google

lichen Umfang zu erzwingen, strengte er sie beim Unterricht unvernünftig an, und die Folgen solcher Ueberanstrengung konnten nicht ausbleiben. Die Stimme erhielt zwar einen bedeutenden Umfang, aber wurde geschwächt und etwas bedeckt. Trotzdem bildete sich im Unterricht des Vaters und vollends durch emsigstes Selbststudium ihr Gesang, bei reiner, weicher Stimme und innigem, seelenvollen Ausdruck, zu seltener Schönheit aus. Das Meiste hatte sie sich selbst, ihrem Eifer und Enthusiasmus für die Kunst zu verdanken. Schon früh war sie ihre eigne Bildnerin, und sie blieb es allezeit. So schwanden bei musikalischen Studien und den heitern Spielen der Jugend, bei fleissiger Schulbildung und eifrigen Zeichnenübungen, für welche Corona ebenfalls frühzeitig Talent zeigte, neun Jahre dahin. Sehr treffend bemerkt Falk (Taschenbuch für 1807), dass sich Corona in Warschau eine gewisse, fast nur den vornehmen Polinnen eigene ernste Grazie des Anstandes zu eigen machte." (S. 10—12.) Vater Schröter verstand von Stimmbildung und Gesangskunst genau das, was man von einem alten Regimentshoboisten erwarten darf; die menschliche Stimme kam ihm vor wie Gummi elasticum und demgemäss bearbeitete er sie auch. Dass Corona niemals eine grosse Sängerin werden konnte, dafür hatte der Vater schon gesorgt, als sie noch in Warschau waren. Was übrigens das Selbststudium eines Kindes ohne genügende Beispiele bedeuten will, kann ebenfalls nicht zweifelhaft sein.

Schröter wandte sich mit den Seinen nach Leipzig, als Corona etwa zwölf Jahre alt war. Hier fanden sie an Johann Adam Hiller, welcher dort seit 1763 das sogen. Grosse (spätere Gewandhaus-) Concert dirigirte, einen helfenden Freund. Schröter, seine beiden Söhne und seine älteste Tochter Corona, alle vier fanden bei dem Grossen Concert Verwendung. Schon 1765, erst 14 Jahre alt, sang Corona in diesen Aufführungen. „Erfüllt von grossem, ungewöhnlichem musikalischen Talent und von ganzer, inniger Begeisterung für die Kunst, machte sie unter Hiller ihre Haupt-Studien, bildete sich in unermüdlichem Selbststudium fort und zeichnete sich durch rasche Fortschritte, durch wunderbar schnelle Vervollkommnung in der Kunst des Gesanges aus." (S. 13.) Was der Verfasser bei dieser Gelegenheit von Hiller sagt, ist nicht als eine künstlerische Charakteristik, sondern als eine einfache Lobrede anzusehen, die ihm vermuthlich um so leichter wurde, weil er von Hiller's Büchern oder Compositionen vielleicht niemals etwas näher angesehen hat. Hiller ist ihm »der Schöpfer des deutschen Singspiels«, eine Ansicht, die er allerdings in verschiedenen Büchern gefunden haben wird. Die Worte der Mara: »Wo hätte er [Hiller] sollen die Kenntnisse hernehmen, eine solche Sängerin, als ich war, zu bilden? Da er gewiss vom Singen (als Kunst betrachtet) nichts wusste« (s. Nr. 34 Sp. 531) wird man natürlich nicht auf Corona anwenden können, denn sie war ein Kind mit einer verbildeten Stimme und konnte von einem solchen Manne immerhin vieles lernen. Aber darin wird die Mara Recht behalten, dass er als Lehrer des eigentlichen Kunstgesanges untauglich war, und auf welch andere Weise können wahre Sängerinnen gebildet werden? Hiller war vielseitig, oder suchte vielseitig zu werden, und beschäftigte sich mit allen Zweigen, welche zu seiner Kunst gehören; er dirigirte, er schrieb Kritiken, Biographien, auch ein Buch über den Gesang und gab eine Zeitung heraus, er componirte Liederspiele und daneben Kirchenstücke, brachte Händel's Messias und Judas Maccabäus zuerst in Deutschland zur Aufführung, gab auch einige Arien aus Judas heraus, liess aber von mehreren derselben die Händel'sche Musik fort und componirte eine andere dazu. So mengte er sich und das Seine in verschiedene musikalische Dinge, die ihm im Grunde fremd waren oder doch über seinen Horizont gingen. Ein solcher Mann kann für die aufstrebende begabte Jugend sehr anregend sein, aber nur ganz vorübergehend. Wer bei ihm sitzen bleibt, wird auch mit den grössten Anlagen nie über die Halbkunst hinaus gelangen. Dies war der Mann, welchem Herr Keil unverständigerweise nachrühmt, er habe »zuerst dem deutschen Volke eine weltliche volksthümliche Kunstweise zu geben versucht«. (S. 26.) Wenn nur der alles überfluthende Missbrauch mit dem Deutsch-Volksthümlichen endlich etwas eingedämmt werden könnte!

Die schnell zu einem schönen graziösen Mädchen erblühte Corona fungirte also als Sängerin an einem öffentlichen Concerte schon in einem Alter, wo es überhaupt gefährlich ist die Stimme anzustrengen. »Durch ihren Gesang, ihre Schönheit, ihre Anmuth erntete sie grossen Beifall. Nach wenigen Jahren, in welchen sie sich durch unermüdliches Studium weiter ausbildete und vervollkommnete, war sie der erklärte Liebling des gebildeten musikliebenden Publikums von Leipzig.« (S. 33.) Aber schon 1766, als sie selber erst 15 Jahre alt war, trat Gertrud Elisabeth Schmehling als »erste« Sängerin neben ihr auf. Diese, obwohl nur etwa zwei Jahre älter, bildete in vieler Hinsicht einen Gegensatz zu ihr, den Herr Keil durch starke und unrichtige Farben aber noch greller macht, als er in Wirklichkeit war. Die »sonstige Bildung« der Schmehling soll »unter der Erziehung oder vielmehr Nichterziehung ihres Vaters, eines rohen Menschen, sehr vernachlässigt« geblieben sein; wir bezweifeln aber, dass zwischen Vater Schmehling und Vater Schröter als Pädagogen ein grosser Unterschied bestand. Die eigne ausführliche Erzählung der Tochter liegt jetzt vor und trägt den Beweis der Glaubwürdigkeit in sich selber. Sie nennt ihren Vater einen frommen ehrliebenden Mann, welcher sie auf den Weg der Tugend gewiesen und vor Verführungen gewarnt habe; »ich war also immer auf meiner Huth und blieb (seinen Ermahnungen gemäss) ein frommes, tugendhaftes Mädchen und in der Folge eine getreue Gattin.« (Nr. 33, Sp. 515.) Mit diesem Bericht, der ein unauslöschliches Ehrenzeichen des Vaters wie der Tochter bleibt, vergleiche man die Fratze, welche Herr Keil von ihnen zeichnet: »Freilich stand damit [mit ihrem Gesange] aber weder ihr Aeusseres, noch ihre Bildung, noch ihre damalige Haltung in Harmonie. Sie war keineswegs schön; am Wenigsten hatte sie die schöne Gestalt und die lebhaften Augen Coronens. Sie war ferner eine ungebildete Persönlichkeit und blieb es trotz dem Umgang mit Hiller und andern [!] hochgebildeten Personen selbst dann, als Hiller ihren Vater, der sie auch dahin begleitet hatte und sich auch dort als ein roher und lästiger Mensch erwies, von ihr gegen ihre Verschreibung eines Theils ihrer Einnahmen zu entfernen gewusst hatte. Von vollständig vernachlässigtem Aeussern, war sie damals auch ohne Aufmerksamkeit auf Haltung und Gang. Sie lernte, wie Hiller sagte, weder gehen noch stehen. Dabei fehlte ihr wahre Liebenswürdigkeit des Charakters, im Gegentheil besass sie schon damals die schlimmen Seiten, welche sie später in der Zeit ihres höchsten Glückes so rücksichtslos herauskehrte, namentlich jenen hartnäckigen Eigensinn, der eine Eigenthümlichkeit ihres Wesens war und blieb.« (S. 35—36.) Ihr Vater blieb während ihres ganzen Aufenthaltes in Leipzig bei ihr und begleitete sie nach Berlin; erst das Verhältniss mit Mara, welchem der Vater nicht günstig war, wurde die Ursache, dass sie sich trennten. Wer nun, wie auch Herr Keil, ihre Verbindung mit dem Violoncellisten Mara als einen Fehlgriff und als ein Unglück für sie betrachtet, der sollte doch ihren Vater loben, da er der erste war, welcher sie davor bewahren wollte. Wie sonderbar launisch wir doch sind in der Beurtheilung verschiedener Persönlichkeiten unter ganz ähnlichen Verhältnissen! Mozart's Vater wird uns als das Muster eines Erziehers und der Sohn als normal gebildet hingestellt trotz der unnöthigen Schaustellungen in verschiedenen Ländern Europas, welche einen grossen Theil

Digitized by Google

seiner Kinderjahre füllten. Schmehling, welcher genau dasselbe that, gilt als ein roher Mensch und seine Tochter als eine (von ihrer Kunst abgesehen) äusserlich wie innerlich vernachlässigte Person. Und doch ging es ihnen in der Fremde nicht schlimmer, als der Familie Mozart; ja Gertrud hatte in Holland und namentlich in England entschieden bessere Gelegenheit, ihren Geist zu bilden und aussermusikalische Kenntnisse zu sammeln, als Wolfgang. Eine unbefangene Prüfung wird ihren Spruch keineswegs zu Gunsten der Mozarts fällen.

Hören wir auch noch, wie Herr Keil sich die weitere Entwicklung und Lebensführung der Schmehling vorstellt. »Friedrich der Grosse wurde ihr Bewunderer und Gönner. Hatte sie sich in Leipzig als Sängerin und zugleich als Virtuosin auf dem Clavier ausgebildet, so vollendete sie nun in Berlin nicht nur ihren Gesang zu einer wahrhaft seltenen Vollkommenheit, sondern wurde zugleich zu einer vorzüglichen Schauspielerin. Ihre äussere Erscheinung besserte sich rasch, ihr Spiel ward voll Anstand und Würde. Ihre Stimme war nun dem vollkommenen Klange einer Cremoneser Violine zu vergleichen. In Bezug auf Kehlfertigkeit wurde sie, die Erfinderin neuer Coloraturen, von keiner der lebenden Sängerinnen übertroffen. An Kraft der Stimme übertraf sie fast alle. Sie vermochte den stärksten Chor sammt dem Orchester mit seinen Trompeten und Pauken zu übertönen, und von dieser Stärke wusste sie durch alle Grade allmälig bis zu dem leisesten, zartesten und doch deutlichsten Pianissimo herabzusteigen. (So berichtet Reichardt, s. seine Biographie von Schletterer S. 298.) Dabei war ihr Gesang voll Ausdruck und Rührung. Verdiente sie sonach die Bewunderung als Virtuosin in vollstem Maasse, und wird es erklärlich, dass mit ihrem Engagement die Berliner Opernzustände neuen Aufschwung gewannen, so konnte sie doch andererseits den ihr anklebenden Mangel tieferer, gediegener Bildung nie ersetzen, und mit der grössten Rücksichtslosigkeit kehrte sie in der Zeit ihres Glückes ihren unliebenswürdigen Charakter, ihre schlimmen Seiten, vor allem ihren hartnäckigen Eigensinn heraus. Als sie sich im Jahre 1774 mit dem Violoncellisten Mara dessen übeln Rufes ungeachtet und trotz der Missbilligung des Königs verheirathet hatte und nach unzähligen Verdriesslichkeiten, welche dieser Verbindung entsprangen, vom König entlassen worden war, machte sie nach Leipzig, nach Wien, nach Paris, wo sie erste Concertsängerin der Königin wurde, nach London etc. weite Kunstreisen und erregte überall den höchsten Enthusiasmus. Beim Brande Moskaus verlor sie ihre ganze Habe und liess sich darauf in Reval nieder, wo sie hochbetagt ihr Dasein mit Musikunterricht fristete.« (S. 47—48.)

Wenn man auf diese Weise also bis in die neuesten Tage fortfährt, durch unrichtige Thatsachen und falsche Urtheile das Andenken der grössten deutschen Sängerin zu verunehren, so war es gewiss hohe Zeit, dass ihr autographer Lebensbericht an den Tag kam. König Friedrich II. hat sicherlich keine Ursache, sich über sie zu beklagen; sie hat ihm mit Talent und Begeisterung gedient, und nun in ihrer Biographie den vortheilhaftesten und (wie wir glauben) treuesten Bericht geliefert, welcher über seine eigenen musikalischen Leistungen bekannt geworden ist. Dagegen bestätigt jede weitere Nachricht immer aufs neue die Thatsache, dass die Künstler, namentlich die ausübenden Musiker der damaligen Zeit als Anhängsel der verschiedenen Höfe in völlig unfreien, wenn auch noch so glänzenden Verhältnissen lebten. Nicht nur Mozart in Salzburg war ein Sclave, auch Mara beim Prinzen Heinrich und Elisabeth Schmehling beim grossen Könige trugen gleich zahllosen Genossen dieselben Ketten. Die Verhältnisse muss man also zunächst beurtheilen oder verurtheilen, und erst dann die Personen. Herr Keil hat vielleicht keinen Maassstab dafür, wenn ein Künstler, im Gefühl das Höchste in der Ausbildung seiner Kunst erreicht zu haben, von dem Drange getrieben wird, seine Kräfte an entsprechenden Aufgaben zu erproben. Die Mara konnte noch Besseres leisten, als was ihr in den italienischen Opern am preussischen Hofe zugemuthet wurde. Sie kam nach England und wurde hier die erste Sängerin in den zu Händel's Gedächtniss veranstalteten grössten Musikaufführungen, welche die Welt bis dahin gehört hatte, und erst nachdem ihr einstiger Berliner College Reichardt sie hier hörte, konnte er das über sie schreiben, was oben angeführt wurde.

Ueber ihren angeblichen Mangel an Bildung ist kaum nöthig ein Wort zu verlieren. Herrn Keil's Haare steigen vielleicht zu Berge, wenn wir ihm erklären, dass wir bei der Mara eine tiefere Bildung entdeckt haben, als bei ihm; aber wir können ihm dieses nicht ersparen, denn die Mara hat niemals eine solche Oberflächlichkeit, einen solchen Mangel an Beurtheilungsgabe bekundet, wie er bei Abfassung der vorliegenden Biographie. Soll aber ihre Leipziger Collegin Corona in geistiger Durchbildung ihr überlegen gewesen sein, so muss man suchen die Autobiographie derselben, welche sich bisher versteckt gehalten hat, wieder aufzufinden; dann liesse sich ein gerechter Vergleich anstellen. Wir erwarten von Corona ganz anziehende Memoiren, aber nicht, dass sie in der Schilderung ihres Entwicklungsganges etwas leisten wird, wodurch sie die Selbstlebensbeschreibung ihrer früheren Rivalin überbietet. Und das bleibt eben die Hauptsache. Der Kern aller Bildung und geistigen Cultur liegt in der Fähigkeit, das eigene Innere zu durchschauen, das Ich als ein Object vor sich hinzustellen. Nur soweit ein Mensch dieses vermag, reicht bei ihm die Kraft der Selbstbildung. Dies ist der Grund, weshalb Goethe durch seine »Wahrheit und Dichtung« so gross erscheint. Die Sicherheit nun, mit welcher die Mara in ihrer Autobiographie sich selbst betrachtet, muss Bewunderung erregen. Das kann nur ein Product grosser Bildung und Wahrheitsliebe sein.

»Neben ihr (wie Herr Keil S. 36 weiter berichtet) war mit 400 Thlrn. Gehalt Corona als zweite Sängerin des Grossen Concerts angestellt. Sie wirkte dort neben ihr vom vollendeten funfzehnten bis zum zwanzigsten Lebensjahre. Aus dem vielversprechenden anmuthigen und talentvollen Kinde war eine Jungfrau erblüht, eine Jungfrau von blendendster Schönheit. Als Sängerin von Profession konnte sie zwar die Virtuosin Schmehling nicht erreichen, welche ihr hinsichtlich der Stimmmittel, hinsichtlich der Kraft und vollends in Bravour des Gesangs überlegen war. Musikstücke aber, welche nicht mit halsbrechenden Passagen, mit italienischem Getriller angefüllt waren, namentlich ernstere und einfachere deutsche Musikstücke, sang sie mit ihrer reinen, weichen Stimme in vollendeter Schönheit. Sie trug dieselben mit tiefsinnigem, gemüth- und seelenvollem Ausdruck, ernst anmuthig vor. Sie wusste damit das Herz jedes natürlich und wahr fühlenden Zuhörers im Tiefinnersten zu ergreifen. Vermochte sonach Gertrud Elisabeth Schmehling Coronen schon im Gesang nicht zu verdunkeln, so übertraf Corona vollends durch ihre Gestalt und die Anmuth ihrer Erscheinung ihre Rivalin in eben dem Grade, als sie im virtuosen Gesange von ihr übertroffen wurde. Ueber Coronas ganzes Wesen war der bezaubernde Reiz wahrer, rein jungfräulicher Anmuth und Schönheit verbreitet. Mit ihrer junonischen Figur, dem vollkommenen Ebenmaasse ihrer Gestalt und ihrer reizenden Gesichtszüge, mit den leuchtenden, geistvollen Augen, mit ihrer umfassenden künstlerischen und allgemein menschlichen Bildung, ihrem liebenswürdigen Charakter und ihrer edlen, rein sittlichen Haltung musste sie überall, wo sie nur erschien, die Herzen gewinnen und Achtung und Zuneigung erregen.« (S. 36—37.) Selbst das, was in dieser Schilderung durchaus zutreffend ist, gewinnt durch die Form einer rhetorischen Lobschrift, in welche der Verfasser es zu kleiden beliebt, etwas Uebertriebenes und dadurch Un-

Digitized by Google

wahres. »Einfachere **deutsche** Musikstücke« bedeutet im Sinne der damaligen Zeit: simple strophische Lieder, denn alle Formen des höheren Kunstgesanges kamen aus Italien, das neuere deutsche Lied war damals noch nicht vorhanden. Coronen wird hier also ein Verdienst zugeschrieben, welches in Wirklichkeit kein Verdienst war und sie auch nicht besass, denn den ausdrucksvollen einfachen Gesang, in welchem ihre Stärke lag, bezog sie ebenfalls aus der italienischen oder, mit andern Worten, aus der allgemein gültigen Kunstquelle der damaligen Zeit. Sie bemühte sich aber zugleich, den Spuren des neuen deutschen Liedes zu folgen und wurde mit den Häuptern desselben bald innig verkettet; sie zählt sogar zu den frühesten, welche sich in der Composition dieser Lieder mit Ehren versuchten. Ihre Stellung hierin war so ziemlich die ihres Verehrers Reichardt. Dies alles kann man anerkennen, ja höchlich preisen, denn es ist wirklich rühmenswerth, ohne dass es nöthig wäre, auf den Standpunkt derjenigen Leipziger Musikenthusiasten von Anno 1766 herabzusinken, für welche die hübscheste Sängerin die beste war. Diese bildeten damals natürlich die Mehrzahl; die Schmehling wurde wohl bewundert (mitunter auch bespöttelt), aber die Schröter wurde angebetet. Doch fehlt es nicht an unparteiischen Zeugen, welche Ohren und Augen offen hatten. »Corona Schröter befand sich schon seit 1764 an dem Leipziger Concert als eine vorzügliche Zierde desselben«, schreibt der treffliche Gerber, und setzt hinzu: »Sie ist eine sehr empfindungsvolle Sängerin und trägt das Adagio meisterhaft vor.« Gerber sagt »das Adagio« und nicht »einfachere deutsche Musikstücke«; er bedient sich hiermit des richtigen kunstmässigen Ausdrucks. Er studirte damals in Leipzig und erzählt dann von Elisabeth Schmehling: »Hier war es, wo ich an einem und dem nehmlichen Orchester die göttlichen Gesänge dieser liebenswürdigen Sängerin hinter meinem Ripienbasse belauschte und durch sie an jedem Concerttage meine Freude und Vergnügen an meiner Lieblingskunst erhöhet fand. Hier war es auch, wo ich mich unumstösslich überzeugt habe, dass jener Eigensinn und jene Hartnäckigkeit, welche so vielen Schatten auf ihren Charakter werfen soll, ihr nichts weniger als eigenthümlich sind. Sondern, wenn sie ja etwas dem ähnliches nach der Zeit sollte gezeiget haben, dies ein Werk ihres Gatten ist*), von dem man sich mehrere Anekdoten dieser Art erzehlet. Wie oft, wenn ich aus des sel. Gellert's Moral kam, habe ich meine darauf folgende Freistunde bei ihr zugebracht. Sie begegnete mir dann allezeit aufs gütigste mit der zuvorkommenden Frage: Ob ich etwa eine Arie hören wollte? Wenn ich nun dies als meinen Wunsch bejahete, begleitete sie mich an den Flügel und liess mir die Freiheit, aus dem daselbst befindlichen Vorrathe zu wählen. Und so sang sie zwei, drei Arien zu meinem Accompagnement mit demselben Ausdrucke, als wenn sie vor dem Orchester stände, vor mir, einem blossen Studenten, der keine Empfehlung weiter haben konnte, als die Gewogenheit des Herrn Kapellmeister Hillers, und eine brennende Begierde zur Musik. Dies sei, zur Rechtfertigung ihres Charakters, hier genung gesagt.« Ihre Person und Toilettenkunst beschreibt er sehr hübsch: »Sie ist nicht gross von Person, auch keine Schönheit, aber deswegen von keiner unangenehmen Bildung. Vielmehr leuchtet aus jedem ihrer Züge ihr vortreffliches Herz hervor, welches macht, dass man auf den ersten Blick von ihr eingenommen ist. In ihrem Anzuge bewies sie, als ich sie zu Leipzig kennen lernte, so wenig Koquetterie und Eitelkeit, dass ihrer Aufmerksamkeit, die ganz auf ihre Kunst gerichtet zu sein schien, dann und wann ziemlich auffallende Nachlässigkeiten entwischten, da vermuthlich ihr alter Vater der einzige Richter bei ihrer Toilette war. Aber wie bald vergass man dies alles, wenn sie anfing zu singen!«

*) Das durchgehende Bestreben in ihrer Autobiographie, etwaige Schuld lieber auf sich zu nehmen, als sie auf ihrem Gatten zu lassen, lässt ihren Charakter im günstigsten Lichte erscheinen.

Was Gerber über ihre Stimme sagt, muss uns namentlich deshalb besonders werthvoll sein, weil es auf Eindrücken beruht, die er zu Leipzig, also in ihrer frühesten Periode, empfing. »Ihre Stimme ist glänzend, voll und tönend, und bei einer bewundernswürdigen Leichtigkeit so stark, dass ich sie mehrmals in Leipzig durch Chöre mit Pauken und Trompeten, welche mit nahe an funfzig Sängern und Spielern*) besetzt waren, ohne dass sie sich im geringsten Gewalt anthat, deutlich vorgehöret habe. Ihr erstaunlicher Umfang erstreckt sich vom ungestrichenen *g* bis dreigestrichenem *e*, vollkommen egal und gleich stark. Sie bringt durch ihren hellen Gesang alle Fibern der Zuhörer in Bewegung und setzt Jedermann durch die Schnelligkeit, durch die Vollkommenheit und Runde ihrer Passagien in Entzücken und Erstaunen. Die von Bewunderung erfüllte Seele des Zuhörers erlaubt ihm nicht sie auszuhören; ein allgemeiner lauter Beifall unterbricht gewöhnlich ihren Gesang. Und die grössten, die gewagtesten Schwierigkeiten verschwinden durch die Leichtigkeit, mit der sie sie vorträgt. Ihre eigenthümliche Manier ist zwar die Bravourarie. Aber vermöge ihres göttlichen Talents und ihrer vortrefflichen Einsichten singt sie auch Rondos und Adagios mit grosser Annehmlichkeit und Empfindung. Sie singt übrigens Deutsch, Italienisch, Französisch und Englisch, jede dieser Sprachen mit vollkommener Deutlichkeit und dem vortrefflichsten Accente.« (A. Lexicon S. 864 ff.) Dieses Zeugniss kommt, wie gesagt, besonders deshalb erwünscht, weil es uns ihre bereits in Leipzig erlangten Fähigkeiten deutlich erkennen lässt. Es stimmt ganz mit dem überein, was der Student Goethe ihren »herrschenden Gesang« nennt und bildet die beste Erklärung seines Preisliedes. Die Gimpel dagegen, welche, wie der Operettendichter Schiebeler, Spottverse auf sie schrieben von dieser Gattung:

Voll heil'ger Andacht glühte unsre Brust.
Und du belustigst uns mit muntern Hochzeittänzen?
Besinne dich! der Herr hat keine Lust
An hellen Trillern und Kadenzen. (Keil S. 88.)

mochten damals das Wohlgefallen Coronens und ihrer Bewunderer erregen; aber Herr Keil beweist eine ziemliche Leichtgläubigkeit, wenn er dergleichen ernst nimmt.

*) Nämlich Sänger und Spieler zusammen gegen 50, für Leipzig damals immerhin schon eine starke Besetzung.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Liedersammlungen.

Sängerrunde. Eine Sammlung vierstimmiger Männerchöre. 5. Auflage. Lahr, Verlag von Moritz Schauenburg. (1875.) 8. 292 Seiten.

Die Zahl 1875 haben wir hinzu gesetzt, weil der Verleger das Buch erst vor einigen Wochen als »soeben erschienen« ausgeschickt hat. Auf dem gar bunten Decktitel steht aber »Vierte Auflage« und »Strassburg, M. Schauenburg«. Also wird nicht Alles an dem Büchlein aus dem laufenden Jahre stammen. Sei dem nun wie ihm wolle, es enthält 118 Lieder mit vierstimmiger Musik und der Verleger ist zugleich der Herausgeber. Im Vorwort benachrichtigt er uns, dass diese Sängerrunde nicht das Unternehmen eines Einzelnen ist, »sondern ihre Entstehung dem eifrigen und freudigen Zusammenwirken des badischen Lehrerstandes« verdankt. »Was in den verschiedenen kleineren Vereinigungen desselben zu freien Conferenzen, in denen auch der Gesang liebevolle Pflege findet, aus dem reichen

Digitized by Google

Schatz des deutschen Männerliedes die Feuerprobe bestanden hat, wurde von ihnen für diese gemeinschaftliche Sammlung in Vorschlag gebracht, von einer engeren Commission einer nochmaligen sorgfältigen Prüfung und Sichtung unterzogen und daraufhin die Aufnahme beschlossen. Aber noch manches Neue bietet die Sängerrunde, theils von sangeskundiger Seite freundlichst für dieselbe gespendet, theils auf dem Wege des Preisausschreibens hervorgerufen und erworben. Befähigte Hände haben die Schlussredaction der Sammlung besorgt.« Demnach fehlt nichts weiter, als dass auch die Kritik ihr Amen dazu spricht. Ob bombastische Trivialitäten, wie beispielsweise S. A. Zimmermann's Vaterlandsgruss »Wir grüssen dich, du Land der Kraft und Treue« (S. 63), aus der Feuerprobe der Commission, oder aus Preisverschreibungen hervorgegangen sind, erfahren wir nicht. Die Lieder bilden fünf Rubriken: religiöse — patriotische — vermischte — Volkslieder — Grablieder. Als sechste Abtheilung folgen dann »Lehrerlieder«. Wer das Kreuz hat, der segnet sich. Wenn es Schneider gewesen wären, welche diese Sammlung zusammen geflickt haben, so würde die letzte Rubrik aus Schneiderliedern bestehen.

Weshalb uns diese Sammlung nicht behagt? Sie ist nicht schlimmer, vielleicht sogar besser, als manche andere. Aber alle diese zahlreichen neueren Collectionen, meistens von den Kreisen der Volksschullehrer ausgehend, führen uns immer aufs neue die grosse Verflachung vor Augen, welcher dieser Zweig der musikalischen Kunst schon seit geraumer Zeit verfallen ist. Früher betheiligten sich die besten Tonsetzer daran und es entstanden in dieser beschränkten Form wahre Perlen, echt musikalisch und gemüthlich, oft gemüthstief im Ausdruck. Nach und nach haben sich aber die besseren Componisten mit Vorliebe anderen Formen zugewandt und den Männergesang den musikalisch Halbgebildeten überlassen. Der Grund hiervon wird kein anderer sein, als der, dass das kleine Gebiet im wesentlichen erschöpft ist, die an der Spitze der Bewegung stehenden Tonsetzer daher nach anderen Stoffen sich umsehen. Als Löwe u. A. selbst ganze Oratorien für Männerstimmen schrieben, da war seine Blüthezeit. Jetzt haben wir die Nachlese, die sich auf allerlei fremde Felder verirrt, weil der ursprüngliche Boden in seiner Production träge geworden ist. Daher auch die verschwommenen oder prosaisch nüchternen Texte. Patriotismus ziert jeden Menschen, aber unsere Vaterlandslieder sind gewöhnlich ein böses Capitel, vierstimmige liberale Leitartikel, bei deren bescheidener Prahlerei einem angst und bange werden kann. Wir denken, unsere verdienstvollen braven Lehrer sollten nach wie vor tapfer singen und singen lehren, aber mit dem Componiren wie mit dem Zusammenstoppeln von vierstimmigen Gesangbüchern hinführo etwas mehr an sich halten. Singen sollte man quantitativ weniger und qualitativ mehr d. h. besser. Dieses ist aber nur erreichbar, wenn unter dem Gesungenen eine strengere Auswahl gemacht wird. Der Männergesang muss sich an das Beste halten, weil nur dann ein schöner Gesang gesichert ist. Bei der sehr beschränkten Ausdrucksfähigkeit der Gesänge für blosse Männerstimmen muss man um so mehr diejenigen Stoffe festhalten, welche einem solchen Gesange günstig sind. Bringt man aber, wie eine zeitlang geschah, alles Mögliche in den Bereich von vier Männern, so wird die Kunst ganz augenscheinlich dadurch geschädigt. Religiöse Texte zum Beispiel sind ziemlich sicher, durch einen Satz für Männergesang in das flach bombastische Gebiet versetzt zu werden, und es stimmt damit sehr gut, dass die Setzkunst bei derartigen Producten von Jahr zu Jahr dürftiger und holperiger wird. Dieser Theil des Männergesanges war von Anfang an nichts werth und wird nun immer armseliger. Das Gebiet des Religiösen oder vielmehr das des Erhabenen hat sich in der Tonkunst bereits einen Ausdruck verschafft, welcher niemals überboten, noch durch Anderes ersetzt werden kann, den diejenigen zahlreichen Kreise aber, welche an Männer-Motetten und -Chorälen ihr Genüge finden, nicht einmal kennen lernen. Und das eben ist der Schade, auf den wir hindeuteten. Die Musik lebt nur in der Ausübung fort. Absorbirt der Männergesang die männlichen Stimmen, so bleibt für den vollen, den eigentlichen Chor eine Lücke, die nicht auszufüllen ist. Alle unsere Chorgesangvereine leiden unter dem Mangel, dass die Männerstimmen nicht zahlreich und gut genug zu bekommen sind. Es dürfte an der Zeit sein, die Isolirung der Männergesangvereine aufzugeben und sie mit dem vollen Chore wieder inniger zu verbinden. Der Gewinn würde beiderseits gross sein, und die wahrhaft schönen und zahlreichen Blüthen dieses recht modernen Zweiges der Tonkunst würden dabei sicherlich nicht schlecht fahren. Der Zug nach einer solchen Vereinigung liegt in der Zeit, sie wird bei ungestörter Entwicklung also sicherlich einmal zu Stande kommen. Man müsste dahin gelangen, dass wir statt der getrennten Männergesangfeste und Chorvereins-Musikfeste **gemeinsame** Festaufführungen erhielten, in denen auch die Leistungen im Männergesange zur vollen Geltung kämen. Das würde denn eine höhere Bedeutung haben und eine bessere Anregung gewähren, als jene gesonderten männergesanglichen Schaustellungen, die immer mehr in Bierconvente ausarten; denn auf Musikfesten sind die gebildetsten Hörer und die besten Musiker versammelt. Aber nicht nur die Kreise des Männergesanges, auch die grossen Musikfeste würden dadurch gewinnen. Letztere waren bisher durchgehends noch zu monoton oder, wie man sich im Publikum auszudrücken pflegt, zu ernst; und obwohl nicht davon die Rede sein kann, die hohe Kunst welche sie bisher pflegten irgendwie preiszugeben, muss man doch ganz ernstlich darauf bedacht sein, diese unsere Feste mannigfaltiger zu machen. Dann erst werden sie wirkliche Feste werden und nicht blos Versammlungen »gebildeter Musikfreunde«. Wir hoffen also, es wird den Pflegern und Bewunderern des Männergesanges nicht allzu ungewohnt in den Ohren klingen, wenn hier zum Besten Aller einer Vereinigung und möglichstem Aufgehen in ein grösseres Ganzes das Wort geredet wird.

Allgemeines deutsches Commersbuch. Unter musikalischer Redaction von **Fr. Silcher** und **Fr. Erck.** 18. Auflage. Lahr, Moritz Schauenburg. (1875.) 628 Seiten in 8.

Auch bei diesem voluminösen Buche heisst es also, was die Datirung anlangt, »Gedruckt in diesem Jahr«. Fast den einzigen Anhalt für die Entstehungszeit desselben gewährt uns das Datum eines facsimilirten Briefes von Ernst Moritz Arndt aus dem Jahre 1858. Damals also wird die Sammlung vorbereitet sein. Wir finden diese Unterlassung nicht löblich; das Druckjahr sollte bei einem Erzeugniss der Presse niemals fehlen. Namentlich nicht bei einem Werke wie das gegenwärtige, welches alle sonstigen jetzt gebräuchlichen Commersbücher an Bedeutung überragt und durch seine achtzehn Auflagen beweist, dass es die allgemeinste Verbreitung gefunden hat. Vielleicht hat die Datirung sogar eine juristische Bedeutung, als Anhalt für die Originalbeiträge in Nachdrucksfällen. Die Herausgeber sagen: »Viele Melodien, die meisten Harmonisirungen und eine Menge der schönsten Texte, namentlich im Anhange, sind Originale, deren beliebige sonstige Verwendung wir keineswegs gestatten können.« (S. 397.) Um so mehr sollte man das Buch datiren.

Das Werk ist Arndt gewidmet und der erwähnte Brief von ihm ist die Antwort darauf. »Die Herausgeber wissen dies Buch, von dem sie wünschen, dass es ein Volksbuch werden möge, keinem würdigeren Manne widmend darzubringen, als Ihnen, dem zumeist auf den Namen eines Volksmannes, eines Vormannes im deutschen Volke der Anspruch zufällt. Zugleich

Digitized by Google

gehören Sie zu unseren Aeltesten und haben die Jahre richtender und aufrichtender Drangsale, die nie vergessen werden sollen, nicht blos miterlebt, mitempfunden, miterlitten, — Sie haben treu und kräftig zum Siege mitgeholfen. Der Ihnen den unverfälscht deutschen Sinn in das Herz pflanzte, legte Ihnen auch das deutsche Wort auf die Lippe, das nie scheu wird, und gab Ihnen die Gewalt des Liedes, das die Tapfern zum Kampfe und die Kämpfer zum Siege führte. So war Ihr Leben ein schönes Loos und ist ein wichtiges Stück in der Geschichte unseres Volkes geworden« u. s. w. Nach Vorlegung dieser Widmung übergab Arndt den Veranstaltern der Sammlung sein »Eisenlied« zur Aufnahme in dieselbe. Silcher componirte es darauf und man setzte es, vierstimmig ausgeschrieben, an die Spitze der Sammlung, etwas ostentatiös als »Anfang und Ende« überschrieben. In demselben Sinne liess man »die vaterländischen Schlachtlieder« zunächst darauf folgen, und dieses muss jeder preisen, denn Tapferkeit ist die beste Kraft der Jugend und diejenige, welche das Vaterland zunächst von ihr in Anspruch nimmt. Arndt's Eisenlied ist von Friedr. Silcher (1857, wie beigefügt wird) nicht besonders glücklich in Musik gebracht; der Anfang ist weder besonders correct noch schön. In solchen Stücken war Silcher's schönes Talent nicht mehr ganz ausreichend; es muss aber gesagt werden, dass das besagte Lied (»Könnt' ich Löwenmähnen schütteln mit dem Zorn und Muth der Jugend«) etwas Gewaltsames, Hartes und Rhetorisches im Ausdruck hat, wodurch es sich mehr zum declamatorischen als zum gesanglichen Vortrage eignet.

Der Sammlung »Mitte enthält den lustig freien Burschensang, das Jauchzen der Jugend, dem der ernste Fleiss zur Seite gehen und dem männliche Werktüchtigkeit folgen muss, soll es nicht eitel sein« — heisst es in der Zuschrift weiter. Zuletzt kommen die sogenannten Volkslieder oder, wie hier gesagt wird, »den Schluss machen des Volkes eigene und seine Lieblingslieder, ein Griff aus seinem dichterischen Schatze, in dem sein inniges und reiches Gemüth sich wiederspiegelt.« Des »Volkes eigene« Lieder ist nur ein anderer Ausdruck für solche Lieder, welche das Volk selber gemacht haben soll nach der bisherigen fast allgemein verbreiteten Ansicht.

»Die Auswahl hat die gesammte deutsche Studentenschaft selbst getroffen. Rundschreiben waren zahlreich nach allen Hochschulen hin ergangen und allerseits her kam in dankenswerther Fülle die erbetene Beihülfe, durch die es allein möglich wurde, dem Buche den Grad von Vollendung zu geben, den es als allgemein deutsches Buch haben muss.«

Dass auch den Melodien eine besondere Sorgfalt geschenkt wurde, geht schon aus dem Titel hervor. In dieser Hinsicht that eine Säuberung noth, weil die Singweisen in den meisten gangbaren Liederbüchern arg vernachlässigt waren. Arndt schreibt: »Möge die Frucht Ihrer fröhlichen Muse viele Früchte tragen! möge das deutsche Lied in fröhlicher Jugendlust und aus edlem tapfern Sinn noch Jahrtausende unverkümmert erklingen!«

Die Sammlung enthält

I. 94 Vaterlandslieder mit 73 beigedruckten Melodien, von denen nur 29 einstimmig, 44 aber mehrstimmig und die meisten davon für vier Männerstimmen ausgesetzt sind.

II. 118 Studentenlieder mit 111 Melodien, von welchen 82 einstimmig und nur 29 mehrstimmig sind. Unter den letzten bilden aber diejenigen, welche nur einen mehrstimmigen Refrain oder Chor haben, oder welche zweistimmig sind, die Mehrzahl, dagegen findet man die eigentlichen vierstimmigen Männerquartette nur spärlich vertreten.

III. 104 Volkslieder mit 98 Melodien, von denen 55 einstimmig, 43 theilweise oder ganz mehrstimmig sind. Die mehrstimmigen Gesänge, wie leicht zu vermuthen, sind meistens für weniger als drei Stimmen geschrieben. Die eigentlichen Quartette sind auch hier selten und was davon erscheint, hat wieder mit einem »Volkslied« nicht viel zu schaffen; als Volkslieder stehen sie auf schwachen Füssen. Aber der Begriff eines Volksliedes geht überhaupt auf Stelzen. Volkslieder nach dieser Rubrik sind also solche Lieder, welche dem akademischen Volke gefallen.

Der Zustand des musikalischen Theiles in diesen drei Abtheilungen ist nicht uninteressant. Er deutet treu auf die Entstehungszeit dieser Gesänge. Die patriotischen Lieder sind fast alle neueren Datums, aus der Priode nach den Freiheitskriegen und, musikalisch gesprochen, aus der Periode des Männergesanges. So herrschend war das Männerquartett in diesem national-politischen Gebiete, dass dann, als die grosse Bewegung 1870 endlich zum Austrag kam, aus Wilhelm's Männerchor das Nationallied dieser Epoche geschmiedet wurde. Die Burschenlieder hingegen sind alt im Ton, wenn auch an Worten neu, und ihrer Natur nach Gesellschaftsgesang. Beinah dasselbe gilt von den »Volksliedern«, doch mischt sich hier leicht Allerlei hinein, je nachdem neuere Musikstücke beliebt werden.

Mit dem Angemerkten ist das Buch aber nur bis S. 396 gefüllt. Es folgt dann ein »Anhang«, welcher beinah noch eine ebenso grosse Zahl von Liedern bringt, nämlich 305. Dieser Anhang ist entstanden, weil es nicht gelungen war, in der zuerst ausgegebenen Sammlung alle Wünsche zu befriedigen. Derselbe bringt auch Stücke von mehr localem Interesse, vieles was ganz neu ist, mehrt und ändert sich mit den verschiedenen Auflagen und bildet somit den fortwachsenden, nie zum Abschluss gelangenden Theil dieser Lieder. Dagegen befanden sich die in den drei vorstehend aufgeführten Abtheilungen aufgenommenen Lieder »sämmtlich auf den von den deutschen Hochschulen eingesendeten Verzeichnissen. Sie bilden mithin den einstweilen unveränderlichen Bestand deutscher Studentenlieder.« Die Herausgeber haben sich »der jahrelangen und nicht mühelosen Redactionsarbeit gerne unterzogen, um der studirenden Welt und den Freunden deutscher Lust und deutschen Lieds endlich einmal ein in jeder Hinsicht gutes Liederbuch zu geben.«

Sie fügen dann S. 397 noch ein Wort hinzu, welches sich an die Tonkünstler richtet und hier nicht überhört werden darf: »Möchte der Anhang auch die besondere Aufmerksamkeit der deutschen Tondichter erregen, damit zu allen Liedern, die es verdienen, die rechten Melodien werden. Auch den Herren Componisten selbst, glauben wir, wird es dienlich sein, sich wieder mehr dem allgemeinen Gesang zuzuwenden, da der so sehr gepflegte und bereits übergenug unterstützte Kunstgesang nicht überall durchzudringen und nicht immer die Popularität, die echte Volksthümlichkeit der Compositionen und ihrer Verfasser zu begründen vermag.« Ueber diese Worte liesse sich leicht und nützlich eine Abhandlung schreiben, aber schwer ist es, in der Kürze etwas Zutreffendes darüber zu sagen. Es ist nämlich unleugbar richtig, dass wir uns in einem gewissen Zwiespalt befinden zwischen Kunstmusik und populärer Musik. Unsere namhaftesten Tonsetzer gehen in der höheren Richtung ihre Wege für sich und Componisten dritten bis dreissigsten Grades bleiben in den grünen populären Niederungen. Diese Trennung ist erst unserem Jahrhundert eigenthümlich; früher gab es auch wohl kleine und grosse Meister, populäre und gelehrte, aber die ganze Kunst bewegte sich doch mehr in Einem Zuge. Die Mahnung, wieder »mehr dem allgemeinen Gesang« sich zuzuwenden, können unsere Componisten in jener allgemeinen Bedeutung sich schon gefallen lassen, aber nicht in dem Sinne, in welchem er eigentlich gemeint ist. Hiernach bedeutet er nämlich nur den mehrstimmigen Männergesang, und da behaupten wir obigen Worten schnur-

Digitized by Google

stracks entgegen, dass es nicht der Kunstgesang ist, welcher in jüngster Zeit »so sehr gepflegt und bereits übergenug unterstützt« wurde, sondern eben der Männergesang, und dass eine grössere Annäherung unserer compositorischen Kräfte nur dadurch stattfinden kann und wird, dass die tonangebenden Verfasser populärer Melodien sich dem Kunstgesange nähern und aus seinen Quellen schöpfen. So lange aber die Musiker dieser Gattung sich das Ansehen geben, als verschmähten sie absichtlich den Kunstgesang und seine Früchte, werden sie immerfort den Eindruck machen, in der höheren musikalischen Bildung zurückgeblieben zu sein. Dieses muss man sich nur klar machen. Die Kunstmusik oder die höhere Tonkunst ist bei weitem noch nicht genug unterstützt; man muss aber auch hier sich zunächst darüber verständigen, was unter Kunstmusik zu verstehen ist. Denn keineswegs gehört alles das zum Kunstgesange, was eine populäre oder volksthümlich eingängliche Melodie entbehrt. Und soviel bleibt gewiss, die Vertreter eines wahrhaft einfachen natürlichen volksmässigen Gesanges haben nicht die mindeste Ursache, über die Pflege der besten Zweige der Tonkunst sich zu ereifern, weil die Kunst in ihrer Höhe Natur ist und auf solchem Wege einfache Melodien von bleibendem Gehalte in grosser Fülle erzeugt werden. Wenn auch die besten Nationalgesänge nicht von den grössten Meistern selbst producirt sind, so entstanden sie doch meistens als ein directer Ausfluss ihrer Kunst. Also, ihr deutschen Musensöhne, freuet euch des Lebens und eurer schönen Lieder, aber vermeinet nicht, dass ihr durch viermänner-stimmliches Preissingen, wie das S. 398 beschriebene Heidelberger, der Kunst oder dem akademischen Gesange irgendwelchen Gewinn bringen werdet. Schliesst euch vielmehr den Verbindungen für den Kunstgesang an, wo es nur irgend möglich ist, denn nur aus der Pflege, aus der begeisterten Darstellung des Höchsten und Besten, was die Tonkunst besitzt, kann zur Zeit das Heil kommen.

Hiermit empfehlen wir dieses Mustercommersbuch Allen, die es angeht. Und es geht uns Alle an, es ist ein durchaus gemeinsames Interesse, dass dieser Strom des akademischen Gesanges im munteren Strudel wie bisher fortfliesse. Die stete Theilnahme der Oeffentlichkeit wünschen wir ihm schon deshalb, weil diese das einzige Mittel ist, die Ausbrüche einer edlen aber tollkühnen Jugend in anständigen Grenzen zu halten. Drei Lieder zur Eröffnungsfeier der Universität Strassburg bilden einen passenden Schluss dieser neuesten Auflage. Unter ihnen ragt das letzte, Scheffel's »Festlied«, hervor; das ist eins jener Gelegenheitsgedichte, die nicht vergessen werden. *)

*) Ein anderes unvergessliches Lied von älterem Datum, Mühler's »Grad' aus dem Wirthshaus« hat S. 499 die Unterschrift »v. Mühler (pseudonym)«. Als Herr v. Mühler noch Minister war, mochte dieser vorsichtige Scherz geboten sein; jetzt sollte man aber dem frommen Manne öffentlich die Ehre lassen, eins der lustigsten Lieder in die Welt gesetzt zu haben.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

Neues Prachtwerk von Moritz von Schwind.

[206] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist soeben erschienen und kann durch jede Buch-, Kunst- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Moritz von Schwind's
Illustrationen
zu
FIDELIO.
In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*.
Mit Dichtungen von Hermann Lingg.
Inhalt:
Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.
Imperial-Format. In farbigem Umschlag gebunden.
Preis 12 Mark.

[207] Bei uns erschien:

Eschmann, J. Carl, Op. 16. Zwölf Studien zur Beförderung des Ausdruckes und der Nüancirung im Pianofortespiel. Neue verbesserte Auflage. Heft I. 2 M. 50 Pf. Heft II u. III. à 3 M. 50 Pf.
—— Op. 67. Divertissement über Motive aus »Freischütz« für Clarinette (in B) oder Violine und Pianoforte 3 M. 50 Pf.
Förster, Alban, Op. 11. Drei Albumblätter für Pianoforte 1 M. 50 Pf.
Händel, G. F. Zwei Stücke für das Violoncello mit Begleitung des Pianoforte oder Orgel, arrangirt von Wilhelm Fitzenhagen. Nr. I. Largo, Nr. II. Sarabonde, à 1 M.
Sieber, Ferd., Op. 86. Drei Lieder für tiefe Stimme mit Pianoforte. Nr. I. Wehmuth, Nr. II. Der schwere Abend, Nr. III. Frage nicht. Compl. 1 M. 50 Pf.
—— Op. 87. Drei Lieder für Tenor oder Sopran mit Pianoforte. Nr. I. In der Ferne, Nr. II. Nachtlied, Nr. III. Heimkehr. Compl. 1 M. 50 Pf.

C. Luckhardt'sche Musikalienhandlung
in Leipzig und Cassel.

Chorwerke mit Orchester

[208] aus dem Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Für Männerchor und Orchester.

Gernsheim, Fr., Op. 10. **Salamis.** Siegesgesang der Griechen von *Herm. Lingg*, für Männerchor und Orchester. Partitur 5 M. 50 Pf. Clavierauszug 1 M. Chorstimmen à 40 Pf. Orchesterstimmen in Abschrift.
Hiller, Ferd., Op. 112. **Der 93. Psalm** für Männerchor und Orchester. Clavierauszug 6 M. Chorstimmen à 1 M. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.
Kronach, Em., Op. 5. **Der 96. Psalm** für Männerstimmen und Orchester. Clavierauszug 3 M. 50 Pf. Singstimmen à 1 M. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.
Kunkel, Gotth., Op. 22. **O Vaterland! Du bist es werth!** Dichtung von *Marie Ihring* für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte. Partitur mit untergelegter Pianofortestimme 1 M. Chorstimmen à 15 Pf. Instrumentalstimmen in Abschrift.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 98. Nr. 3. **Winzerchor** für Männerstimmen aus der unvollendeten Oper: Loreley. [Nr. 27, c. der nachgel. Werke.] Mit deutschem und engl. Texte. Partitur 2 M. 50 Pf. Clavierauszug 2 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 1 M. 80 Pf. Chorstimmen à 15 Pf.
Schletterer, H. M., Op. 2. **Ostermorgen.** Gedicht von *Geibel*, für achtstimmigen Männerchor mit willkürlicher Begleitung von Blasinstrumenten. Gesangpartitur 1 M. 50 Pf. Stimmen à 30 Pf. Orchesterpartitur 1 M. Orchesterstimmen in Abschrift.
—— Op. 4. **Thürmerlied.** Gedicht von *Em. Geibel*, für Männerstimmen (Chor und Soli) mit Begleitung von Blasinstrumenten. Clavierauszug 1 M. Singstimmen à 50 Pf. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.
Schulz-Beuthen, H., Op. 4. **Befreiungsgesang der Verbannten Israels.** Nach Worten des 126. Psalms für gemischten oder Männerchor, Soli, Orchester und Clavier. Partitur 6 M. Clavierauszug 4 M. Orchesterstimmen 7 M. 50 Pf. Singstimmen à 40 Pf.
Schumann, Rob., Op. 143. **Das Glück von Edenhall.** Ballade nach *L. Uhland*, bearbeitet von *R. Hasenclever*, für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. [Nr. 8 der nachgelassenen Werke.] Partitur 10 M. 50 Pf. Clavierauszug 5 M. Orchesterstimmen 12 M. Solostimmen 50 Pf. Chorstimmen à 50 Pf.

Digitized by Google

[209]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Brahms, J., Op. 8. **Trio** für Pfte., Vlne. u. Vcll. Arrang. für das Pfte. zu 4 Händen von Friedr. Hermann. M. 7. —.
Chopin, F., Walzer f. Vcll. mit Pianofortebegleitung, bearbeitet von C. Davidoff. **Roth cart.** n. M. 5. —.
Dost, B., Sneewittchen. 8 Characterstücke f. Pfte. M. 2. 50.
Huber, H., Op. 12. **Bilderbuch ohne Bilder.** 10 Phantasien über Andersen's gleichbenannte Dichtung (10 Abende) f. d. Pfte. M. 5. —.
Kuhlau, F., Op. 44. **3 Sonatinen** f. das Pfte. zu 4 Händen. Nr. 1. Gdur, Nr. 2. Cdur, Nr. 3. Fdur à M. 1. 50.
Lieblinge, Unsre. Die schönsten Melodien alter und neuer Zeit. In leichter Bearbeitung f. Pfte. u. Vlne. Mit einem Vorworte von C. Reinecke. **Blau cart.** Zweites Heft. n. M. 5. —.
Liszt, F., Symphonische Dichtungen für grosses Orchester. Arrang. für das Pfte. zu 4 Händen vom Componisten.
Nr. 9. Hungaria. M. 4. 50.
Maas, L., Op. 1. **8 Phantasie-Stücke** für das Pfte. zu 4 Händen. 2 Hefte. Heft 1. M. 3. 75. Heft 2. M. 4. 50. Heft 3. M. 3. 50.
Mendelssohn's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Jul. Rietz.

Einzel-Ausgabe.

(Nr. 32.) Op. 25. **Erstes Concert** in Gm. Für Pfte. u. Orchester. Partitur n. M. 3. 90.
(Nr. 32.) **Dasselbe.** Stimmen n. M. 5. 70.
—— Op. 8. **12 Gesänge** für eine Singstimme mit Pfte. Für eine tiefere Stimme eingerichtet. n. M. 2 10.
—— Op. 9. **12 Lieder** do. do. n. M. 1. 50.
(Op. 19. 34. 47. 57. 71. 84. 86. 99 sind ebenfalls erschienen.)
—— **10 Lieder und Romanzen** (ohne Opuszahl) für eine tiefere Stimme eingerichtet. n. M. 2. 10.
—— **Ouverturen** für Orchester. Arr. für das Pfte. zu 4 Händen mit Begl. von Vlne. u. Vcll. von Carl Burchard.
Nr. 4. Op. 27. Meeresstille und glückliche Fahrt. M. 3. 50.
—— **Sämmtliche Lieder und Gesänge** für das Pfte. übertragen von Carl Czerny und S. Jadassohn.
Heft 12. **Acht Lieder und Gesänge** (ohne Opuszahl) arrang. von S. Jadassohn. M. 2. 50.
Nürnberg, H., Op. 201. **Blätter, Blüthen und Früchte.** 12 leichte und angenehme Tonstücke für das Pfte. M. 3. 75.
Pedross, J., Op. 1. **Geständniss.** Lied für Sopran mit Begleitung des Pfte. M. —. 75.
—— Op. 2. **Nacht am Alpensee.** Lied für Bariton mit Begleitung des Pfte. M. —. 75.
Reinecke, C., Op. 135. **10 Kinderlieder** für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Fünftes Heft der Kinderlieder. M. 2. 50.
Ritter, A., Isolden's Liebestod. Schluss-Scene aus Richard Wagner's »Tristan und Isolde«. Für Pfte., Harmonium u. Vlne. bearbeitet. M. 2. 25.
Schneider, Carl, Hochzeitlied für Declamation u. Pfte. M. 1. 75.
Schumann, R., Op. 46. **Andante und Variationen** für 2 Pianoforte. Arrang. für 2 Pfte. zu 8 Händen von E. Naumann. M. 4. 50.
Thalberg, S., Pianoforte-Werke zu 2 Händen. Dritter Band. 4. **Roth cart.** n. M. 6. —.
Wachtmann, Ch., u. H. Cramer, Marches célèbres. Transcriptions faciles pour Piano.
Nr. 9. Marche de »Roi Stephan« de **L. van Beethoven.** M. —. 75.
- 10. - de Titus. Opéra de **W. A. Mozart.** M. —. 50.
- 11. Marcia alla turca, tirée de l'oeuvre 113 de **L. van Beethoven.** M. —. 75.
- 12. In modo d'una Marcia, tiré du Quintetto pour Piano, oeuv. 44 de **R. Schumann.** M. —. 75.
- 13. Marche d'Oberon, Opéra de **C. M. de Weber.** M. —. 75.
- 14. - d'Egmont, oeuvre 84 de **L. van Beethoven.** M. —. 75.
- 15. - militaire, tirée de l'oeuvre 51 de **Fr. Schubert.** M. 1. —.
- 16. Marcia funèbre, tirée de l'oeuvre 55 de **L. van Beethoven.** M. 1. 50.
Wagner, R., Lyrische Stücke für eine Gesangstimme aus Lohengrin. Ausgezogen und eingerichtet vom Componisten. Für das Pfte. übertragen von S. Jadassohn. 4. **Roth cart.** n. M. 3. —.

[210]

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., **Drei Suiten für Orchester.** Für Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff. Nr. 1 in C. Nr. 2 in H-moll. Nr. 3 in D à M. 3. —.
Barth, Rud., Op. 4. **Vier Märsche** für Pianoforte zu vier Händen. Zweite Folge. Zwei Hefte à M. 2. 50.
Behr, Franz, Op. 330. **Puck.** Characterbild zu Shakespeare's Sommernachtstraum für Pianoforte zu vier Händen. M. 3. —.
Brahms, Joh., Op. 15. **Concert** für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Partitur M. 15. —.
Grimm, Jul. O., Op. 19. **Sinfonie** (in D-moll) für grosses Orchester. Partitur M. 20. —.
Stimmen M. 27. —.
Violine 1. M. 2. —. Violine 2, Bratsche à M. 1. 80. Violoncell und Contrabass M. 2. 50.
Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten M. 9. —.
Händel, Georg Friedrich, **Herakles.** Clavierauszug in gr. 8°. netto M. 4. —.
—— Chorstimmen in klein 8°. (Sopran, Alt, Tenor, Bass) à n. M. 1. —.
Mozart, W. A., Op. 114. **Maurerische Trauermusik** f. Orchester. Für Pianoforte, Violine und Violoncell ad lib. bearbeitet von H. M. Schletterer. M. 2. —.
Schletterer, H. M., Op. 46. **Lasset die Kindlein zu mir kommen.** Cantate für Sopran- und Alt-Stimmen (Soli und Chor) mit Clavierbegleitung. Partitur und Stimmen netto M. 4. 70.
Scholz, Bernh., Op. 41. **Leichte Sonatinen** f. Clavier. M. 1. 50.
Schottische Lieder aus älterer und neuerer Zeit für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Unter Mitwirkung von Ludwig Stark herausgegeben von Karl u. Alfons Kissner. Heft 2, 3 à netto M. 2. —.
Schottische Volkslieder für vier Männerstimmen (Soli und Chor) bearbeitet von Karl Kissner. Part. u. Stimmen M. 4. —.
Schubert, Franz, Op. 112. **Gott im Ungewitter.** Für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte. Instrumentirt von Franz Wüllner. Partitur M. 4. —.
Clavierauszug M. 2. —.
Orchesterstimmen M. 4. —.
Violine 1. M. —. 50. Violine 2, Bratsche, Violoncell u. Contrabass à M. —. 30.
Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à M. —. 25.
—— Op. 133. **Gott in der Natur.** Für weiblichen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Instrumentirt und für gemischten Chor bearbeitet von Franz Wüllner. Partitur M. 4. —.
Clavierauszug M. 2. 50.
Orchesterstimmen M. 4. 50.
Violine 1. M. —. 50. Violine 2, Bratsche à M. —. 30. Violoncell und Contrabass M. —. 50.
Chorstimmen.
Für weiblichen Chor: Sopran 1, 2. Alt 1, 2 à M. —. 25.
Für gemischten Chor: Sopran M. —. 50., Alt, Tenor, Bass à M. —. 25.
Schulz-Beuthen, H., Op. 20. **Sieh, der Frühling kehret wieder** Für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen M. 4. —.
Stieber, Ferd., Op. 100. **Drei zweistimmige Lieder** für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. Nachtlied. M. 1. —. Nr. 3. Waldnacht. M. 1. 30.

Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Grimm, Jul. O., Op. 11. Nr. 1. **Wie scheinen die Sternlein so hell.** M. —. 50.
Wüllner, Fr., Op. 8. Nr. 1. **Wenn der Frühling auf die Berge steigt.** M. —. 80.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20. October 1875. **Nr. 42.** X. Jahrgang.

Seltsame Stellen in den Werken grosser Meister.

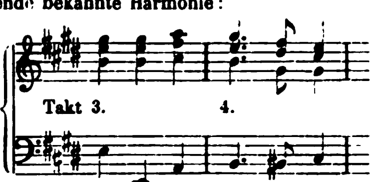
(Von **W. Oppel.**)

(Fortsetzung.)

(S. Nr. 40.)

III.
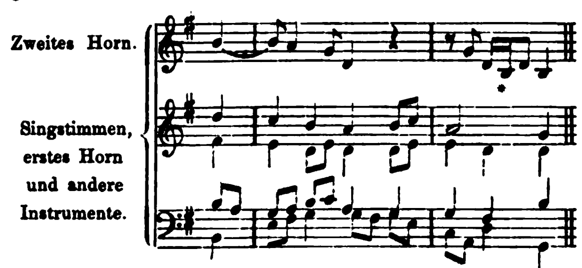
Die dritte seltsame Stelle soll uns Weber's *Jubel-Ouvertüre* liefern. Diese schliesst bekanntlich mit dem »God save the king«. Während sämmtliche Bläser in festen Accorden mit allgemein üblicher Harmonie das Lied spielen, ergehen sich die Geigen in brillanten Tonleiterläufen und die Celli und Contrabässe in nach meinem Dafürhalten nicht gerade glücklich ausgefallenen Accordbrechungen. Der dritte und vierte Takt hat dabei folgende bekannte Harmonie:



Der hier gegebene Bass wird von Fagotten und Posaunen energisch gespielt, von Celli und Contrabässen figurirt. Dazu wirbelt die Pauke im vierten Takte auf dem ersten und zweiten Viertel, also auch bei dem *his*, auf dem Tone *h* und geht dann hinauf ins *e*. Die Pauke macht eine Cadenz in E-dur, während die übrigen Stimmen nach Cis-moll gehen. Und hier dürfen wir, glaube ich, keine Uebereilung, kein Versehen annehmen: es ist eine Satz-Unreinheit, die der Componist mit vollem Bewusstsein geschrieben hat. Ich meine, es sei kein gutes Beispiel, das er damit gegeben hat. Lag ihm daran, den angefangenen Paukenwirbel ohne Unterbrechung fortzusetzen — den er übrigens später ohne Noth unterbricht — so konnte er ihn ganz auf dem Tone *e* lassen, wo er als Orgelpunkt gelten konnte. Freilich macht der Uebergang der Pauke von *e* zu *h*, am Anfange des vierten Taktes, kräftige Wirkung und — die Unreinheit geht ja so schnell vorüber, wer merkt sie denn! — Und so schicken wir uns drein, weil wir müssen.

IV.

Der dreizehnte Jahrgang der von der Bachgesellschaft veranstalteten Gesammtausgabe enthält unter Anderem auch drei Choräle zu Trauungen. Der erste ist in Text und Melodie das bekannte: »Was Gott thut, das ist wohlgethan«. Die Schlusszeile »drum lass ich ihn nur walten« ist in folgender Weise gesetzt:



Zu dieser Skizze sei zunächst bemerkt: 1) Ich habe aus Rücksicht auf den Druck in den drei ersten Vierteln die Mittelstimmen vertauscht, was an den Accorden Nichts ändert, die Stimmführung aber freilich unrein macht. 2) Das erste Horn begleitet den Sopran im Einklange und ebenso begleiten andere Instrumente die übrigen Stimmen. Nur das zweite Horn geht seinen eigenen Gang*). Und nun sehe man, wie das obige mit * bezeichnete *h* in die Harmonie passt! An einen Irrthum kann hier nicht gedacht werden; die Hörner Bach's werfen in den andern Chorälen und in den Cantaten gar oft solche Misstöne in die Harmonie. Nur müssen wir freilich bei Meister Bach an Härten in den Zusammenklängen uns gar sehr gewöhnen. Sie entstehen meist durch sogenannte Vorhalte und durchgehende Noten und finden ihre Erklärung darin, dass diesem Meister die melodische Entfaltung seiner Stimmen über alles Andere ging. Dieser Grund lässt sich aber auf obiges *h* nicht anwenden, denn es gehört offenbar einer Stimme an, die mehr harmonische Bedeutung hat; auch ist es weder Vorhalt noch durchgehende Note. Bach hat jedenfalls hier die harmonische Reinheit des Klanges einem andern Zwecke geopfert. Bei der ausserordentlichen Lebendigkeit, welche in den Stimmen dieses Chorales, wie in Bachischen Stimmen überhaupt herrscht, war es naheliegend, auch unmittelbar vor dem Schlusse noch irgend eine charakteristische Figur zu verwenden. Nun ist es merkwürdig, wie dieser Meister, der den Trompetern seiner Zeit die seltsamsten Dinge zumuthet — so dass eine solche Trompetenstimme zuweilen fast aussieht, wie eine Violinstimme — die Hörner so selten und verhältnissmässig einfach verwendet. Das Horn war zu Bach's Zeiten als

*) Man wolle nicht vergessen, dass ich mich mit dieser zweiten Abtheilung meines Aufsatzes mehr an die Musikfreunde als an die Fachleute wende.

Digitized by Google

Orchesterinstrument noch ziemlich neu, Ventile, Pistons und dergl. kamen ja erst in unserm Jahrhunderte in Mode, das Stopfen war zwar gewiss bekannt, aber wahrscheinlich noch nicht sehr üblich; Bach verliess sich also nur auf die sogenannten Naturtöne des Hornes. Nun vermuthe ich, dass der Meister an jener Stelle eigentlich diese Figur [Notenbeispiel] im Sinne hatte, worin das *c* eine echt Bachische melodische Nebennote ist. Dieses *c* aber kann das Horn nicht blasen, der Ton fehlt unter der natürlichen Tonreihe des G-Hornes. Das Tempo ist wahrscheinlich ziemlich belebt gedacht, merklich schneller, als man heut zu Tage in den Kirchen singt. Der Componist zog nun hier vor, lieber einen rasch vorübergehenden eigentlich falschen Ton, der aber doch die Bewegung markirt, einzufügen, als diese Bewegung aufzugeben. Es giebt uns dies noch zu einer andern Beobachtung Anlass. Vermittelst des sogenannten Stopfens wäre wenigstens ein *cis* ziemlich leicht zu erhalten gewesen, und ein heutiger Componist würde in einem Falle wie der vorliegende unbedingt *cis* schreiben. Es ist dies die erhöhte vierte Tonleiterstufe, die wir so ausserordentlich gern als Leiteton zur fünften benutzen. Zu Bach's Zeit war sie noch nicht üblich. Bach benutzt sie nur dann, wenn er einen ganzen Accord auf sie baut. Dies thut er allerdings gern, z. B. unmittelbar vor den Schlussaccorden, wo er statt des Quintsextaccordes auf der natürlichen vierten Stufe nicht selten den auf der erhöhten vierten setzt. Dagegen zieht er, wo die vierte als blosse Nebennote zur fünften erscheint, die natürliche vor. Die gegenwärtige Zeit hat einen eigenthümlichen Hang, die Stufen zu Tonarten zu erheben, indem sie ihnen Leitetöne giebt; dies hängt mit der allgemeinen Modulationslust zusammen, die es als armselig empfindet, wenn ein Componist etwa im fünften Takte noch in derselben Tonart ist, in welcher er angefangen. — Doch kehren wir zu unserm Sätzchen zurück. Sehr möglich ist es auch, dass Bach in der Idee eigentlich eine blosse Tonwiederholung beabsichtigte [Notenbeispiel], wie er Aehnliches seinen Trompeten so gern giebt, dass er aber dem schwerfälligeren zweiten Horne diese rasche Wiederholung damals nicht zumuthen durfte. Sicher und seltsam bleibt immer, dass er eher einen falschen Ton haben wollte, da der rechte nicht wohl zu haben war, als dass er das rhythmisch belebte Tonfigürchen aufgegeben hätte.

(Wird fortgesetzt.)

Corona Schröter.

(Schluss.)

Lassen wir jetzt Elisabeth Schmehling, um Corona Schröter auf ihrem weiteren Lebenswege zu folgen. Dieser wurde wesentlich durch Goethe bestimmt. Er lernte sie neben der Schmehling in Leipzig kennen, ein näheres Verhältniss trat aber erst später ein.

Zunächst ist es Johann Friedrich Reichardt, der bekannte hochbegabte Tonkünstler, welchem wir Nachrichten über sie aus den Jahren nach Abgang der Schmehling verdanken. Er, geb. in Königsberg 1752, bezog die Universität Leipzig 1771, wurde sofort mit Hiller bekannt und verliebte sich sterblich in die schöne Corona. Die Einzelheiten dieser Begebenheit hat er in seiner Autobiographie mit derjenigen Ausführlichkeit erzählt, welche man von einem Manne erwarten darf, der seine schönste Jugenderinnerung berichtet. Hier kann uns nur das davon interessiren, was die Musik angeht. Reichardt kam als ein vielseitig gebildeter Stutzer und vorzüglicher Violinspieler nach Leipzig; vom Gesange wusste er bis dahin noch wenig, und Corona wurde nun hierin sein zur Production anfeuerndes Ideal. Er componirte Arien für sie, und sie sang ihm dieselben in ihrem Zimmer vor. Auch Hiller's Hausconcerte kamen durch die Betheiligung beider in besonderen Schwung. Sie fand grosses Vergnügen an dem Violinspiel ihres jungen Anbeters, und er übte »in den wonnevollen Stunden, wo er ihren himmlischen Gesang begleiten durfte«, zuerst die Flügelbegleitung zum Gesange aus grossen Partituren. Besonders aber lernte er die Meister der damaligen Tage kennen, namentlich Hasse. Corona wohnte in dem Richter'schen Garten beim Kunstgärtner Probst, dessen Tochter ihr lebenslänglich die treueste Freundin und Gefährtin war. »Dort verlebte Reichardt jeden Morgen und jeden Nachmittag fast ganz mit Corona, an ihrem Flügel, bei Hasse'schen Partituren. Sie sang mit ganzer Seele und grossem Ausdruck. Besonders declamirte sie das Recitativ meisterhaft. Ihre schöne Gestalt, ihre edle, hohe Haltung, ihr bewegliches, ausdrucksvolles Gesicht gab diesem recitativischen Vortrag eine Kraft, einen Zauber, welchen Reichardt vorher nie gekannt, nie empfunden hatte. Für sie componirte er die ersten italienischen Arien nach Poesien von Metastasio, ‚fühlte aber sehr wohl, wie sie für eine solche Sängerin noch nicht gut genug waren, und kam gern immer wieder mit ihr zu den Hasse'schen Meisterscenen zurück, die sie so unübertrefflich vortrug.' In Erinnerung daran schreibt er: ‚Besonders eine grosse Scene aus Hasse's Artemisia, die mit der Arie schliesst: Rendetemi il mio ben, numi tiranni! konnte man garnicht oft genug von ihr hören, und es verging selten ein Tag, wo ich sie nicht von ihr mir erbat; aber auch nie habe ich ihr ohne die tiefste Herzensbewegung gelauscht. Dieser hohe Genuss hat mich vielleicht allein zu dem Künstler gemacht, der ich geworden bin'.« (S. 52.) Ein sehr begreifliches und für Reichardt, der bei den schönsten Gaben niemals zu voller Selbständigkeit gelangte, auch sehr bezeichnendes Geständniss. Wir führen seine Worte namentlich noch deshalb an, weil sie abermals die Erinnerung an einen Meister wachrufen, an dessen Werken seine Zeitgenossen die bedeutendsten musikalischen Wirkungen erlebten, nicht der Grosspöbel sondern eben die Besten seiner Zeit, und der nun so ziemlich bis auf den Namen vergessen ist, so sehr vergessen, dass es Naserümpfen erregt, wenn man ihn einen grossen Meister nennt. Aber Hasse wird noch dann ein grosser Meister sein, wenn manche moderne grosse Meister durch den Wellenschlag der Zeit ziemlich klein geworden sein werden.

Zum Glück für Reichardt's anderweitige Studien wurde sein Umgang mit Corona, wie er erzählt, »durch die unglückliche Eifersucht eines Mannes, der auf die Hand der schönen Corona Anspruch zu haben glaubte, gestört, und der unglückliche, schwärmerisch liebende junge Tonkünstler sah sich in die traurige Nothwendigkeit versetzt, den letzten Theil seiner Leipziger Studienzeit fast ganz entfernt von ihr leben zu müssen.« Sie war ein Jahr älter und wohl reichlich zehn Jahre verständiger, um sich mit ihm nicht in eine Eheverbindung einzulassen. Auch sonstige Bewerbungen führten nicht zum Ziel. Einmal ging sie mit einem sogenannten Grafen durch, kam aber nur bis Dresden und zum Glück noch mit einem blauen Auge davon. »Indem sie«, wie Herr Keil sagt, »in jener Zeit frivoler Sitten und laxer Moral die makellose Reinheit ihres Lebens und ihres Rufes bewahrte, genoss sie die allgemeinste Achtung und verkehrte mit den angesehensten, gebildetsten Familien der Stadt. Immer unablässig bestrebt, ihre geistige Bildung zu steigern und die künstlerischen Anlagen, welche die Natur ihr verliehen, zu entwickeln, beschränkte sie sich nicht darauf, in Musik und Gesang sich zu vervollkommnen, sondern erweiterte auch ihre reichen Sprachkenntnisse und brachte es im Zeichnen und Malen bei Meister Oeser zu einer Virtuosität, welche über gewöhnlichen Dilettantismus weit hinausging.« (S. 57.) Jene Zeit die der frivolen Sitten und laxer Moral zu nennen, ist nicht

Digitized by Google

ganz zutreffend. Gerade in den Jahren, welche Corona in Leipzig verlebte, wehte dort eine entschieden moralische Luft. Die beliebteste Vorlesung des beliebtesten Universitätslehrers behandelte die »Moral«; so gross erwies sich der Einfluss des verehrten Gellert, dass es schlechterdings eine gesellschaftliche Nothwendigkeit war, seine desfallsigen Vorlesungen zu hören oder doch das Betragen ihnen gemäss einzurichten. Die moralische Strömung hatte aber auch an anderen Orten Oberwasser, in London z. B. so entschieden, dass der König sie mit strengen Verordnungen unterstützte. Frivole Sitten und eine laxe Moral herrschten allgemein in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, namentlich im ersten Viertel desselben. Die Sittlichkeit einer bestimmten einzelnen Person kann natürlich nur nach dem moralischen Zustande ihrer Zeit abgeschätzt werden; aber soll dieses auf gerechte Weise geschehen, so muss man die Zeit nicht anders färben als sie wirklich war. Corona zeigt sich in ihrer Sittlichkeit keineswegs als ein weisser Schwan auf dem dunkeln Gewässer einer lasterhaften Zeit, sondern offenbart in ihrem Benehmen nur die Durchschnittsmoral der gebildeten besseren Stände ihre Tage.

Noch ein anderer Gegenstand veranlasst einige Bemerkungen. »Dass sie in Leipzig die öffentliche Bühne nie betrat, kann nach den damaligen Bühnen-Verhältnissen überhaupt und denen des Leipziger Theaters insbesondere nicht befremden. Eine so grosse, edle Natur wie die Coronas eignete sich nicht für jenes zu grossem Theil noch so niedrige, ihren idealen Anschauungen so wenig entsprechende Bühnenwesen, nicht für das ungeregelte Leben und Treiben jener Wandertruppen, deren Mitglieder in gesellschaftlicher Beziehung der Missachtung anheimfielen.« (S. 57.) Drang und Begeisterung für das Theater haben Grössere, als sie war, veranlasst über derartige Rücksichten hinweg zu blicken. Und war ihr dasjenige Theater, für welches Freund Hiller seine Singspiele schrieb, zu niedrig, um diesen Producten eine entsprechende Aufführung zu verschaffen? Ueberdies, da Hiller nach Herrn Keil's Ansicht den ersten Versuch machte, uns eine volksthümlich deutsche Musik zu geben, war es nicht der Mühe werth, war es nicht hoch verdienstlich, einen solchen Versuch durch grosse Gaben zu unterstützen? Wir fragen dieses alles lediglich auf Grund der Darstellung, welche Herr Keil gegeben hat, und zunächst nur um ihn daran zu erinnern, dass er wohl Mancherlei ohne rechte Ueberlegung zusammengeschrieben haben dürfte, so dass der Unterbau für seinen Panegyricus als nicht genügend fundamentirt erscheint. Im Uebrigen lassen wir Corona ihr volles Recht, sich von der armseligen öffentlichen Schaubühne fern zu halten und ihre grossen Talente nur gelegentlich einmal auf einem Leipziger Privattheater zu offenbaren. Auch dadurch hat sie dramatisch genützt, nicht nur indem sie Alles bezauberte durch ihre Action, sondern auch indem sie Bestrebungen ermuthigte, die öffentlichen Schauspiele immer mehr derartiger Darsteller würdig zu machen. Schmid, welcher 1774 seine Chronologie des deutschen Theaters der »Mademoiselle C. E. W. Schröter« widmete, sagt dies ganz deutlich: »Dass solche Talente je auf öffentlichen Bühnen glänzen könnten, wann steht dies zu hoffen? Wer entschliesst sich gern, andere Verbindungen aufzugeben, um sich ihr zu weihen, so lange sie keine öffentliche Anstalt wird? Nie aber wird sie dies werden, wenn nicht — welches fast unmöglich ist — der vernünftigen Liebhaber derselben so viel werden, als es jetzt unvernünftige giebt. Die Bühne zu schützen erfordert Verstand, da man blos Augen und Ohren nöthig hat, um an Malerei und Musik Geschmack zu finden. Ich sage Geschmack; denn Oeser's Malereien und Ihr Gesang, wenn er sich einem Hasse nachschwingt, erfordert eine Kennerschaft, die nicht gemein ist.« (S. 58.) Ihrem vornehmen Wesen konnte die öffentliche Schaubühne unmöglich sympathisch sein: Schmid's Worte drücken daher getreu ihre Stimmung aus. Auch das öffentliche Concertiren war ihr eigentlich zuwider; vielgefeiert und vielumworben, hatte sie doch das Gefühl, als ob noch nicht das Rechte (oder der Rechte) gefunden sei. Konnte sich ihr ein Kreis aufthun, der mehr intim als öffentlich war, vornehm, hochstehend, hochgebildet und geistreich: so war sie ganz geneigt und geartet, mit voller Lebenskraft und Munterkeit in denselben einzutreten. Dieser Kreis fand sich in Weimar. Hier betheiligte sie sich denn auch an theatralischen Aufführungen. Aber im Grunde war auch dieses Theater nur ein Privattheater, ein erweitertes Liebhabertheater.

Bei den ersten bunten Versuchen in Weimar, an welchen auch Hof und Adel agirend theinahmen, fehlte ihnen unter anderen »eine ächte Künstlerin zu schöner Darstellung bedeutenderer weiblicher Rollen, eine ächte gebildete Sängerin für die Musikaufführungen, welche der Herzogin Amalia zum Lebensbedürfniss geworden waren.*) Hier war es, wo Goethe der edeln Leipziger Künstlerin, der einst in den Tagen der Universitätszeit schwärmerisch verehrten Freundin gedachte, welche er zum letzten Male vor 7 Jahren gesehen, gehört und bewundert hatte. Corona war dem jungen Herzog und Amalien bereits bekannt, der Wunsch beider, sie nach Weimar herüber zu ziehen und ihre grossen Talente für das fürstliche Liebhabertheater und für die Concertaufführungen dauernd zu gewinnen, fand bei Goethe lebhaften Anklang. Die alte Zuneigung hatte sich erhalten. Mit dem Auftrage, Coronen den Ruf nach Weimar und die Stellung als Kammersängerin der Herzogin-Mutter anzutragen und sie womöglich zu sofortiger Annahme desselben zu bewegen, reiste er im März 1776 nach

*) Die Herzogin war eine braunschweigische Prinzessin und brachte die Musikliebe vom dortigen Hofe mit. Herr Keil sagt S. 67, ein Theater habe in Braunschweig schon »seit langer Zeit« bestanden, und zur Bestätigung führt er eine deutsche Oper an, mit welcher ein neuerbautes Opernhaus (in der Wilhelmsburg) am 19. Oct. 1696 eröffnet wurde. Wenn er die im ersten Bande der »Jahrbücher für musikalische Wissenschaft« S. 147—286 enthaltene »Geschichte der Braunschweigisch-Wolfenbüttelschen Kapelle und Oper vom 16. bis 18. Jahrhundert« ansehen mag, so wird er darin ein Verzeichniss und eine Beschreibung finden von 202 musikalischen Stücken (meistens deutschen Singspielen oder Opern), welche von 1639 bis 1735 aufgeführt wurden.

Bei dieser Gelegenheit sei noch eine andere Stelle des Herrn Verfassers erwähnt, die auch von Opern handelt. Das von Wieland gedichtete und von Schweitzer componirte Singspiel »Alceste«, welches am 28. Mai 1773 in Weimar zuerst gegeben wurde, nennt er die erste deutsche Oper und vindicirt diesem Orte das hervorragende Verdienst, »die erste deutsche Oper in deutscher Sprache, mit deutscher Musik« [giebt es vielleicht auch eine deutsche Oper in italienischer Sprache oder mit englischer Musik?] geschaffen und zuerst in Deutschland zur Aufführung gebracht zu haben. Das Weimarsche Theater feierte daher 1873 auch im guten Glauben »das hundertjährige Jubiläum der deutschen Oper« (nicht für Weimar sondern für Deutschland), und Herr Keil schrieb damals unter derselben Ueberschrift einen Artikel darüber in der »Gartenlaube«. Aber in diesem Falle ist das, was für Weimar geschah, doch nicht schlechterdings auf Deutschland anzuwenden. Die »Wiege der deutschen Oper« (S. 72) stand nicht in Weimar, sondern in Hamburg, und nicht im achtzehnten sondern schon im siebzehnten Jahrhundert. Wir wollen damit nicht sagen, dass jene ältere, etwa mit dem Jahre 1740 zum Abschluss gelangende Periode eine solche Reihe bekannter Tonwerke geschaffen habe, wie die der letzten hundert Jahre, denn von den Opern vor 1740 befindet sich zur Zeit keine einzige mehr auf unsern Theatern. Aber die deutsche Oper der früheren Zeit war überreich in der Production, die besten Dichter (die besten welche die Zeit besass) und die ersten Componisten betheiligten sich daran, sie wurde maassgebend für den Geschmack aller Kreise und von weitgreifendstem Einflusse. Die moderne Oper ist eine andere, aber sie ist auch eine andere als die Oper von Wieland und Schweitzer. Wir appelliren daher an das Gerechtigkeitsgefühl des Herrn Verfassers, wenn wir ihn ersuchen, nach drei Jahren wo Hamburg das zweihundertjährige Jubiläum der deutschen Oper feiern wird (falls das Theater zufällig nicht bankrott ist, was dort von Zeit zu Zeit eintritt), abermals einen Opernfest-Artikel in die »Gartenlaube« zu bringen.

Digitized by Google

Leipzig ab.« (S. 93.) Als er hier Corona wiedergesehen hatte, schrieb er noch am selben Abend entzückt an die bekannte Busenfreundin Frau von Stein: »Die Schröter ist ein Engel, — wenn mir doch Gott so ein Weib bescheeren wollte, dass ich euch könnt in Frieden lassen, — doch sie sieht Dir nicht ähnlich genung.« Am nächsten Tage schrieb er in ihrer Wohnung an dieselbe: »Ich bin bei der Schrötern — ein edel Geschöpf in seiner Art — ach wenn die nur ein halb Jahr um Sie wäre! Beste Frau was sollte aus der werden!« Natürlich wurde Frau v. Stein eifersüchtig und duckte ihn etwas in ihrer Antwort, worauf er in närrischer Ueberschwenglichkeit folgendes erwiederte: »Liebe Frau, Ihr Brief hat mich doch ein wenig gedrückt. Wenn ich nur den tiefen Unglauben Ihrer Seele an sich selbst begreifen könnte, Ihrer Seele an die Tausende glauben sollten, um selig zu werden. Bald komm' ich. Noch kann ich nicht von der Schrötern weg.« Der Zauber, den Corona auf ihn ausübte, ist hieraus deutlich zu ersehen, aber zugleich auch, wo für ihn der stärkste Magnet lag. Das Schaukeln und Schwanken zwischen diesen beiden Frauengestalten war die hauptsächlich bewegende Kraft der folgenden Jahre, folgenreich für Goethe wie für Corona.

Sie nahm den Antrag an, welchen Goethe ihr überbrachte, er »war ihr ein willkommener, denn, wie wir schon bemerkten, hegte sie schon seit Jahren im Stillen Abneigung gegen das öffentliche Wirken im Concert vor dem dortigen Publikum und die Sehnsucht nach Entwicklung und Bethätigung ihrer Talente für die Bühne in edler, idealer Weise.« (S. 106.) Sie löste bald ihre dortigen Verbindungen und kam schon im Herbst 1776 nach Weimar, wo sie als Hof- und Kammersängerin der Herzogin Amalia mit lebenslänglichem Gehalt angestellt wurde.

Ihr Biograph schildert uns ihre schöne Gestalt und tugendhafte Reinheit — zum wie vielten Male schon! und sucht seinen Lesern den Glauben beizubringen, dass zwischen Corona und Goethe ein Liebesverhältniss stattgefunden habe. Nach den Worten, welche Goethe bei ihrem Wiedersehen in Leipzig an Frau v. Stein schrieb, müsste Herrn Keil dieses ganz leicht werden, sollte man meinen; dennoch muss er sich ausserordentlich abquälen, um folgendes Resultat zu erzielen: »Das Entzücken und Verlangen, welches Goethen bei ihr in Leipzig im März ergriffen und erfüllt hatte, loderte in ihm von Neuem auf, als er in Weimar sie wiedersah; gleiche Empfindung erwachte in Coronas Herzen, und so gestaltete sich zwischen ihnen allmälig ein inniges, fast leidenschaftliches Liebes-Verhältniss, das vom Jahre 1776 bis zum Jahre 1781 fortdauerte.« (S. 113.) In der Zeit seiner sinnlichen Vollkraft sollte dieser Mann, bei welchem die Leidenschaft immer in hellen Flammen aufloderte, fünf Jahre lang ein »fast« leidenschaftliches Liebesverhältniss unterhalten haben! Corona spielte die Hauptrollen (oft neben Goethe) in den von ihm gedichteten, meistens zu Hoffestlichkeiten bestimmten Stücken, einen häufigen und sehr freien Verkehr brachten schon die Aufführungen mit sich; das Spiel selber mit seinen Scenen und Schaustellungen bot aber der gefeierten schönen Darstellerin auch hinreichend Gelegenheit, die Eifersucht der zuschauenden Frau v. Stein anzufachen. Als Corona etwa ein halbes Jahr in Weimar gewesen war, wurde ihr Umgang mit dem Dichter besonders lebhaft. »Am 19. und 26. April (1777) ass er bei ihr zu Mittag, am ersteren Tage besuchte sie ihn dann »im Regen«, er begleitete sie wieder nach ihrer Wohnung und blieb Abends dort. Den Abend des 2. Mai brachten der Herzog, v. Seckendorff, Corona, ihre Freundin Wilhelmine Probst und die Hofsängerin Neuhaus bei Goethe in dessen Garten zu und waren mit ihm »ausgelassen lustig«. So notirte er sich im Tagebuch, wo er gegen sich stets wahr und aufrichtig war. An die Frau Baronin [so nennt Herr Keil die Frau v. Stein gewöhnlich, um dadurch seine an Hass grenzende Abneigung auszudrücken] aber, von welcher er gerade da ein Liebesbriefchen empfing, schrieb er noch am Abend: ‚Danke für Ihr Zettelchen. Ich erhielt als der Herzog und noch Jemand und ein Paar Vertrautinnen, zu denen Seckendorff gestossen war, bei mir im Garten sassen, viel lärmten und Unordnung machten.‘ Hatte er nicht mit gelärmt, nicht auch mit Unordnung gemacht, war er nicht mit ausgelassen lustig gewesen? war seine Aeusserung im Billet an Frau v. Stein etwas anderes, als der Versuch der Beruhigung der leicht reizbaren Frau?« (S. 130.) Gewiss enthielt es noch etwas anderes, das Bekenntniss nämlich, dass er ihr den Vorzug gab.

Der Verfasser referirt weiter: »Während Frau v. Stein vom 6. bis 9. Mai nach Kalbrieth gereist war, war am 8. Mai, wie Goethe sich in das Tagebuch notirte. »Crone den ganzen Tag im Garten.« Nach der Rückkehr der Frau Baronin wechselte sein Verkehr mit ihnen fast Tag für Tag. Am 15. Mai kam Frau v. Stein zu ihm in den Garten, sie assen dort zusammen. Am 16. Mai Abends besuchte er Coronen, am Abend des 17. Mai dagegen die Frau v. Stein. Zwischen seinem Garten und dem Schloss, noch jenseit der Ilm, lag der »Stern«, jene im Wesentlichen noch jetzt erhaltene Parkparthie mit uralten gradlinigen Gängen und Anlagen, hoch in die Luft sich erhebenden stämmigen Bäumen, mannigfaltigen Alleen und breiten Plätzen zu Versammlung und Unterhaltung. Dort war am 19. Mai Corona mit Goethe, und dann in seinem Garten bis zur Nacht und ihrem »herrlichen Mondschein«.*) Am 24. Mai war sie am Morgen und zu Tisch bei ihm. Dieser trauliche Verkehr des Dichters mit der schönen, allgefeierten Sängerin konnte der Frau v. Stein nicht unbekannt bleiben. Hatte es ihr schon auffallen müssen, wie seine Briefe an sie seit Beginn des Jahres den frühern stürmischen Ton mit einem ruhigen vertauscht, die stossweisen Durchbrüche der Leidenschaft abgestellt hatten, den Rückfall in das Du ganz vermieden, so wurde durch jenen Verkehr Goethe's mit Corona ihr Argwohn, ihre Eifersucht umsomehr rege. Goethe sah sich genöthigt, ihr durch Billet vom 26. Mai zu erklären: ‚Sie werfen mir vor immer, dass ich ab- und zunehme in Liebe, es ist nicht so, es ist nur gut, dass ich nicht alle Tage so ganz fühle, wie lieb ich Sie habe‘, und am 12. Juni ihr zu ihrer Beruhigung nach Kochberg zu schreiben: ‚Seit sie weg sind, fühl ich erst dass ich etwas besitze und dass mir was obliegt. Meine übrigen kleinen Leidenschaften, Zeitvertreibe und Miseleien hingen sich nur so an den Faden der Liebe zu Ihnen an, der mich durch mein jetzig Leben durchziehen hilft. Da Sie weg sind fällt alles in Brunnen.‘ Aber es waren eben nur Worte der Beruhigung, die im Grunde unwahr und auch bei Frau v. Stein den gewünschten Erfolg verfehlten.« (S. 131—132.) Wenn die Betheurungen bei seiner Freundin nicht viel verschlugen, so lag dies nicht daran, dass sie erlogen waren, sondern an Verhältnissen, die kein Mann ändern kann, denn niemals hat noch bei der Eifersucht des einen Weibes auf das andere das männliche Wort irgendwelche Wirkung gehabt. Wir haben obige Worte im Zusammenhange gegeben, um die Argumente unseres Verfassers nebst den angeführten Thatsachen übersehen zu lassen, welche seiner Behauptung zu Grunde liegen, dass Goethe in seinen Versicherungen unwahr gewesen sei. Für eine solche Behauptung verlangt man natürlich gediegene Beweise. Aus den »Vorbemerkungen« konnten

*) In seinem Tagebuch steht: »d. 19 mit dem Herzog gessen. Crone im Stern. Im Garten bis Nacht. War herrlicher Mondschein und ich schlief aufm Altan«. (Vor hundert Jahren Bd. I S. 111.) Dies wird ein unbefangener Leser so verstehen, dass er im Garten bis zur Nacht verweilte und dann auf dem Altan schlief. Sollte es sich mit auf Corona beziehen, so würden beide Sätze verbunden sein; dieses »und« als selbstverständlich anzunehmen, geht über den einfache Wortsinn hinaus.


Digitized by Google

wir schon schliessen, dass Herr Keil das sich gestellte psychologische Räthsel auf Kosten Goethe's zu lösen gedachte, denn er schreibt dort: »Mögen die nachstehenden Mittheilungen dazu dienen, jenes interessante Räthsel zu lösen und das Bild Corona's, vielleicht der reizendsten, anmuthigsten und geistvollsten Künstlerin, die in Deutschland jemals die Bühne betreten, in treuer Wahrheit vorzuführen. Sollte hierbei hier und da auf Charakter und Leben unseres grossen Dichters ein Schatten fallen, so mag dies zu bedauern sein, aber umgehen lässt es sich nicht, da die historische Darstellung vor allem Wahrheit fordert. Auch insofern wird nur das Reinmenschliche [!] in Goethe's Natur hervortreten und die Nothwendigkeit sich bestätigen: wo Licht, da Schatten, und wo viel Licht, viel Schatten.« (S. 5.) Nun, wenn Jemand über diese Phrase stolpert, so ist es nicht Goethe, sondern der Verfasser selber; denn wo viel Licht ist, wo die Sonne hoch steht, da ist in der Natur nicht viel sondern wenig Schatten und der Schatten selbst ist vom Licht gesättigt wie von der Wärme. So ist es auch im geistigen, im menschlichen Bereiche. Das strahlende Licht einer hohen überragenden Intelligenz hat gleichsam die Macht den Schatten auszulöschen. Es dünkt uns eine arge Verkennung, wenn man Goethe in dem, was er an Frau v. Stein schreibt, den Glauben versagt und ihn zum Heuchler stempelt. Was den eigentlichen Inhalt seiner Worte betrifft (die Betheurung nämlich, dass sie ihm werther und gewichtiger sei als alle Uebrigen), so äusserte er die reine Wahrheit; nur im Ausdruck bequemte er sich nach Umständen und Personen und seine flatterhafte Näscherei brachte ihn oft genug in Verlegenheit. Goethe war schmiegsam und fügsam: auch gegen den Herzog drückte er sich in dessen Sprech- und Denkweise aus. Wer nach einem strammen Biedermann sucht, muss unsern grössten Dichter in Ruhe lassen. Aber ebenfalls derjenige, welcher einen grossen Mann auf reguläre Weise in den Hafen der Ehe möchte einlaufen sehen. Sein Trachten war nicht, oder doch bei weitem nicht zunächst, wie er ein Weib bekam, sondern wie er sein Inneres festigte und aus den Stürmen in einen ruhigen Hafen gelangte: wo und wie ihm dies gelungen, das notirt er froh aufathmend in seinem Tagebuche.

Herr Keil ist schier unermüdlich wie in der Schilderung der Gestalt und Schönheit Corona's, so in der Ausmalung ihres Liebesverhältnisses mit dem Dichter. Die Thatsachen wollen nur zu den von ihm aufgetragenen Farben nicht stimmen Wir werden dieses an einem Beispiele zeigen, auf welches er selber besonderes Gewicht legt. Im Jahre 1779 war Freund Merck in Weimar; bei seiner Abreise macht Goethe einige bezeichnende Bemerkungen im Tagebuche, nach welchen Merck's Urtheil ihm »schöne Gewissheit« gegeben hatte. »Auch dünkt mich (fährt Goethe im Tagebuche fort) sey mein Stand mit Cronen fester und besser.« Der Herr Verfasser unterstreicht diese Worte und setzt hinzu: »Es ist dies Selbstbekenntniss des Dichters für das Verständniss dieser Verhältnisse von hoher Wichtigkeit; aber ebenso bezeichnend ist es, dass er hierbei die Frau von Stein mit keiner Silbe erwähnt.« (S. 174.) Gewiss ist dieses bezeichnend; wir machen aber dem Verfasser den Vorwurf, dass er nicht treu referirt, und weisen deshalb auch seine Schlüsse ab. Die höchst merkwürdige und wichtige Stelle lautet nämlich bei Goethe wie folgt: »d. 13. [Juli 1779] Gute Wirkung auf mich von Merck's Gegenwart, sie hat mir nichts verschoben, nur wenige dürre Schalen abgestreift und im alten Guten mich befestigt. Durch Erinnerung des Vergangenen und seine Vorstellungsart mir meine Handlungen in einem wunderbaren Spiegel gezeigt. Da er der einzige Mensch ist der ganz erkennt was ich thue und wie ichs thue, und es doch wieder anders sieht wie ich von anderem Standort, so giebt das schöne Gewissheit. Auch dünkt mich sey mein Stand mit Cronen fester und besser. Aber auch ausser dem Herzog ist Niemand im Werden, die andern sind fertig wie Drechslerpuppen, wo höchstens noch der Anstrich fehlt.« (Goethe's Tagebuch S. 190.) Den letzten Satz sollte man unterstreichen, wenn man von diesen Confessionen etwas hervorheben will, denn durch ihn enthält das Vorige erst das rechte Licht; aber Herr Keil lässt ihn lieber ganz fort. Auf welcher Fährte damals Goethe's Gedanken gingen und wie ernst es ihm hiermit war, zeigt die ungewöhnlich ausführliche Betrachtung des folgenden Tages. Anknüpfend an eine Unterredung über Feldbau, bemerkt er: »Aber ich spüre im Voraus, es ist auch nicht für mich. Ich darf nicht von dem mir vorgeschriebenen Weg abgehen, mein Dasein ist einmal nicht einfach, nur wünsche ich dass nach und nach alles Anmassliche versiegen, mir aber die schöne Kraft übrig bleibe die wahren Röhren in gleicher Höhe aufzuplumpen. . . . Den Punkt der Vereinigung des Mannigfaltigen zu finden bleibt immer ein Geheimniss, weil die Individualität eines Jeden darin besonders zu Rathe gehen muss und Niemanden anhören darf.« (Tagebuch S. 192.) Echt Goethe'sche Betrachtungen! Für alle Eindrücke wie Wachs empfänglich, blieb er dennoch unlenksam in Allem, was seine innere Lebensführung betraf, hörte aber um so mehr auf Männer wie Merck, der ihn ergründete und fast mit harten Worten durch alle selbstgesponnenen Täuschungen hindurch auf seinen eigentlichen Beruf hinwies. Als Merck gegangen war, fand er, dass ausser dem Herzog und ihm in seiner Umgebung Niemand mehr bildsam oder im Werden sei. Auch sein Stand, sein Verhältniss zu Corona wurde nun, so schien es ihm jetzt, fester und besser. Dies ist der Zusammenhang der Sätze. Und der eigentliche Sinn kann im Goethe'schen Geiste doch garnicht zweifelhaft sein; zum Ueberfluss nennt er die nicht mehr im Werden befindlichen »Drechslerpuppen«. Ihn zog nur das Werden an, das stetige Fortwachsen: wo ein Stillstand eintrat, da liess sein Interesse nach, denn seine dichterische Quelle fand nicht mehr den früheren Zufluss. Corona war in ihrer Art eine herrliche Erscheinung, aber auch sie war nunmehr fertig in ihrer Entwicklung: sie hatte mit der Darstellung der Iphigenia den Höhepunkt erreicht, jetzt trat der bezeichnende Stillstand des Fertigseins bei ihr ein. Auf welche Weise sich dieses damals und früher schon im Einzelnen ankündigte, kann man jetzt nicht mehr wissen. Als aber Merck nach Weimar kam und sein scharfes Auge auch auf dieses Verhältniss fiel, da klärte es sich. Lange hatte Goethe geschwankt und bei den vielfachen Berührungen, dem reichen Austausch, der jahrelang gemeinsamen künstlerischen Thätigkeit wohl geahnt aber nie deutlich gewusst, ob die Frau oder die Künstlerin in ihr das eigentlich Anziehende für ihn war: jetzt aber, nach langer Unbestimmtheit, dünkte es ihn, als ob er auch mit ihr in ein klareres Verhältniss kam. Welcher Art dieses war, dass es nämlich Sonderung und innere Abscheidung bedeutete, zeigen schon die folgenden Monate: aller spätere, auch noch so lebhafte Verkehr konnte hierin nichts mehr ändern, und Frau v. Stein war eine echt weibliche Thörin, dass sie dieses nicht erkannte. Herr Keil findet es bezeichnend, dass in der obigen Stelle von der Stein nicht mit einer Silbe die Rede ist — wir auch. Auf Goethe's Verhältniss zu ihr wirkte Merck in keiner Weise, und was er davon sah billigte er: dies geht aus dem Ganzen klar hervor. Wurde ihm dagegen angesichts der Personen und Verhältnisse die Frage gestellt, ob es dem Berufe seines grossen Freundes förderlich sei oder nur entspreche, die Sängerin Corona Schröter zu heirathen, so zweifeln wir nicht, dass er solches entschieden verneinte. Irgend eine Gelegenheit hierzu wird sich wohl gefunden haben und seine Beleuchtungen verfehlten ihre Wirkung auf Goethe nicht, deshalb wurde das Verhältniss desselben zu Crone auch plötzlich besser. Nicht dass er ihr fremd wurde, er schätzte sie nur um so reiner und richtiger; aber das Liebesverhältniss, welches ja nie-

Digitized by Google

mals hoch leidenschaftlicher Art gewesen war, wurde als ein Irrthum erkannt oder, wie er schreibt, abgestreift. Wer bezweifelt, dass dieses der innere Hergang gewesen ist, der bringe Merck's oder irgend ein verlässliches Zeugniss vom Gegentheil, wir werden es darauf ankommen lassen. Kann erwiesen werden, dass Merck das Verhältniss seines Freundes zu Corona eher anfeuerte als dämpfte, so sollen die Herren Stahr und Keil in allem Recht haben, was sie zu Gunsten desselben und zu Unehren der armen Frau v. Stein vortragen. Bis dahin aber sollten sie ihre Pfeifen doch etwas einziehen. Heute noch Pläne machen, wie der grosse Dichter vor etwa hundert Jahren auf eine bürgerlich ehrbare Art hätte verheirathet werden können, kommt uns ausserordentlich philiströs vor. Wenn er beim Wiedersehen der Corona in Leipzig selber so etwas äussert, so macht er zugleich zur Bedingung, dass sie der Frau v. Stein ähnlicher werde. Letztere war und blieb sein Ideal; sie nannte er die »Einzige, in die er nichts zu legen brauche, um alles in ihr zu finden« — das eben war sein Verlangen, und es wäre überaus thöricht, ihm nicht zu glauben, denn er musste dies doch wohl am besten wissen. Wie ist es möglich, jetzt noch zu beurtheilen, welche hundert kleine Züge es waren, die ihn niemals zu einer wirklichen, dauernd anschwellenden Liebesleidenschaft mit Corona gelangen liessen? Wer will so anmaassend sein, ihn in diesen rein persönlichen Dingen zu meistern? Stahr und Keil sind klüger als Goethe selber; der erste schreibt und der letzte bestätigt: »Wenn es jemals ein von der Natur für einander geschaffenes Menschenpaar gegeben hat, so waren es Goethe und Corona Schröter. Es gehört zu dem tragischen Geschick in Goethe's Leben, dass er an der Verbindung mit diesem in jeder Beziehung zu ihm passenden und seiner würdigen, von ihm als Künstlerin und Frau so hoch verehrten und geliebten weiblichen Wesen durch Einflüsse verhindert und dadurch von der Ausfüllung seiner Existenz durch eine seiner würdige Ehe und von der Begründung eines sittlichen Familienlebens abgehalten wurde, das er in den ersten Jahren seines Lebens in Weimar ebenso sehr ersehnte, als er, wie Wenige, für ein solches geschaffen war.« (»Aus dem alten Weimar«, Berliner Nationalzeitung 1874 vom 1. Mai und hier S. 170—171.) Wie kurzsichtig war doch Goethe! das Glück lag ihm vor den Füssen und er sah es nicht einmal. Was erniedrigt den Dichter wohl mehr — dass er (wie er that) frei und rücksichtslos nach innerer Schätzung mit den Frauen schaltete, oder dass er (wie ihm hier nachgesagt wird) von dem Einen geliebten Weibe sich so beherrschen liess, um darüber das andere und in diesem die wahre Perle seines Lebens zu verlieren? — Er hatte von vorn herein überspannte himmelstürmende Begriffe von dem, was ein Eheweib ihm leisten sollte, und es hält nicht schwer, schon aus seinen Frankfurter Anläufen zu weissagen, dass er niemals ein solches finden werde. Was aber Corona anlangt, so schrieb er etwa 9 Monate nach Merck's Besuch: »d. 1. April kam Crone zu mir und Mine. Las ich ihnen die Schweizerreise. Kam der Herzog Abends und da wir alle nicht mehr verliebt sind und die Lava-Oberfläche verkühlt ist, gings recht munter und artig, nur in die Ritzen darf man nicht visitiren, da brennts noch.« (Tagebuch S. 219.) Hiermit war der Dichter zufrieden und wir sollten es auch sein.

Die Sache hat ein hohes psychologisches Interesse, verdient also wohl, ausführlich besprochen zu werden. Wir können derselben in einem musikalischen Blatte aber nicht weiter nachgehen und müssen zum Schlusse eilen.

Eine Thatsache, welche für eine richtige Beurtheilung der Personen und Verhältnisse von Bedeutung ist, darf nicht übersehen werden. Diese ist das verhältnissmässig frühe Altern der Corona Schröter. Seit 1783 wurde wenig mehr öffentlich aufgeführt und von 1788 an war sie pensionirt, während die Mara noch ein Jahrzehnt und länger in alter Kraft in verschiedenen Ländern Europas sang. Als Schiller 1787 Corona kennen lernte, war sie 36 Jahre, er schätzte sie aber auf 40, denn er schreibt an ihren alten Verehrer Körner: »Sie muss in der That schön gewesen sein, denn vierzig Jahre haben sie noch nicht ganz verwüsten können.« Corona wurde eine Freundin des Schiller'schen Hauses; er schreibt: »Sie hat für mich das Gute, dass sie natürlich ist« — gelegentlich fand Frau Schiller aber auch Ursache, die Eigenthümlichkeiten der »alten Jungfer« zu betonen. Das ist alles kein Tadel, sondern nur der Lauf der Natur; aber man muss nicht vergessen, es beim Urtheil mit in Ansatz zu bringen.

In dem letzten grösseren Werke, welches sie mit Goethe gemeinsam herausbrachte, trat sie auch als Componistin auf. Es war das am 22. Juli 1782 im Freien am Bache in Tiefurt aufgeführte Singspiel »Die Fischerin«. Für dasselbe componirte sie, als die Erste, auch den Erlkönig, mit welchem das Stück beginnt, und sang ihn in der Hauptrolle. Auch Sonstiges setzte sie in Musik, hierin mit den Weimar'schen Musikdilettanten v. Seckendorff und v. Einsiedel wetteifernd. Zu dem letzten, sagt man, hatte sie vertraute Beziehungen; doch ist dieser, wie mancher andere Punkt in ihrem Leben, noch nicht genügend aufgehellt. Zwei Sammlungen von Lieder-Compositionen gab sie in den Druck, 1786 und 1794. Nach der Wahl der Texte zu schliessen, war es nicht eben Goethe, welcher sie hierzu besonders anregte, sondern vielmehr seine theils älteren theils jüngeren Zeitgenossen. Bei Besuchen im Schiller'schen Hause brachte sie gewöhnlich Compositionen über Lieder dieses Dichters mit, und zuletzt hatte sie eine ausgesprochene Vorliebe für Jean Paul.

Einen Theil ihrer freien Zeit füllte sie mit Gesangunterricht, den weit grössten aber mit Malerei aus und producirte Stücke, die sich (im Jahre 1787) mit Ehren auf der Ausstellung in Weimar sehen lassen konnten.

Die letzten Jahre verbrachte sie in der thüringer Bergstadt Ilmenau, wohl gleichmässig aus Neigung und aus Gesundheitsrücksichten. »Dass das Hofleben sie verstimmte, und dass sie unser Geschlecht zuletzt verachtete, mochte wohl am Ende einen und denselben Grund haben«, schreibt ihr jüngerer Verehrer Johannes Falk. Hier starb sie an der Schwindsucht am 23. August 1802, erst 51 Jahre alt, in den Armen der Wilhelmine Probst, welche seit den Tagen des ersten Glanzes in Leipzig ihre stete Begleiterin geblieben war. Ihr Begräbniss ging so still und so ohne alle Theilnahme von Seiten der Weimar'schen Kreise von statten, dass der wackere v. Knebel darüber ungehalten wurde — so sehr hatte sie für diese allen Reiz verloren.

Und auf solche Weise fiel denn eine der herrlichsten, mit den schönsten Gaben ausgerüsteten deutschen Künstlerinnen der Vergessenheit anheim? O nein! Derjenige, mit welchem sie in der freudigsten glücklichsten Zeit zusammen gewirkt, dessen Ideale sie verkörpert, dessen Person sie geliebt und wohl zu erlangen gehofft hatte, richtete ihr schon lange vor ihrem Tode ein Denkmal auf, welches den Stein überdauert. Corona Schröter war es, welche Goethe's Iphigenie zuerst darstellte (6. April 1779) und gewissermaassen mit entstehen half. Diese Leistung war ihr Höhepunkt. Als nun 1782 der merkwürdige Theatermeister Mieding starb und Goethe in seinem Gedichte »Auf Mieding's Tod« einen Rückblick auf die ganze Bühne gab, dankte er seiner Freundin, wie nur ein Goethe danken kann, und erhöhte ihr Wesen, indem er innerlich damit abschloss, zu einem goldenen Idealbilde. Was hierbei der Dichter von dem Seinen hinzufügte, soll man ihm aber auch lassen und nicht etwa, in missverständlicher Verwechslung des Dichterischen mit dem Wirklichen, gegen ihn benutzen: würde diese Grenzlinie immer eingehalten, so wären tausend

Digitized by Google

schiefe Urtheile über Goethe und Bücher von der Tendenz des hier besprochenen schlechterdings unmöglich. Die ausserordentlichen Verse auf Corona Schröter in dem genannten Gedichte lauten:

Ihr Freunde, Platz! Weicht einen kleinen Schritt!
Seht wer da kommt und festlich näher tritt?
Sie ist es selbst; die Gute fehlt uns nie;
Wir sind erhört, die Musen senden sie.
Ihr kennt sie wohl; sie ist's, die stets gefällt;
Als eine Blume zeigt sie sich der Welt:
Zum Muster wuchs das schöne Bild empor,
Vollendet nun, sie ist's und stellt es vor.
Es gönnten ihr die Musen jede Gunst,
Und die Natur erschuf in ihr die Kunst.
So häuft sie willig jeden Reiz auf sich,
Und selbst dein Name ziert, Corona, dich.
Sie tritt herbei. Seht sie gefällig stehn!
Nur absichtslos, doch wie mit Absicht schön.
Und hocherstaunt, seht ihr in ihr vereint
Ein Ideal, das Künstlern nur erscheint.

Chr.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Liedersammlungen.

(Schluss.)

Illustrirtes Volksliederbuch. Eine Sammlung der schönsten, beliebtesten und bekanntesten Volks-, Jäger-, Liebes-, Soldaten-, Studenten-, Trink-, Wander-, Opern- und Gesellschaftslieder. Lahr, M. Schauenburg. kl. 8. 350 Seiten.

Auch ohne Jahr. Auf dem Decktitel steht wieder »Strassburg« und »zwei und zwanzigste Auflage«. Auf 350 Seiten stehen 654 Lieder, sehr eng aber zierlich und deutlich gedruckt. 70 kleine Illustrationen sind beigegeben, aber Melodien fehlen. Das hübsche Taschenbüchlein ist also zu einer eingehenderen Besprechung in einem musikalischen Blatte nicht geeignet.

Anders verhält es sich mit einer jüngst erschienenen Sammlung von Poesien, die auch keine Melodien bietet und dennoch ein specifisch musikalisches Interesse beansprucht. Wir meinen hiermit das

Liederbuch von **Friedrich Oeser.** 1842. 1874. Mit einem biographischen Verzeichnisse der Componisten. Basel, Benno Schwabe. 1875. 404 Seiten. 8.

denn dieses richtet sich so direct an die musikalischen Kreise, dass man bald gewahrt, es betrachte dieselben als seine eigentliche Heimath. Es ist fünf Freunden (Franz Abt, Gustav Graben-Hoffmann, Jacob Nater, Philipp Tietz und Rudolf Weinwurm) dedicirt, welche alle mehr oder weniger davon mit Musik versehen haben, obwohl in sehr ungleicher Zahl. Noch mehr, als die Dedication, belehrt uns das S. 389—404 befindliche »Verzeichniss der Componisten«, dass der Dichter seine Lieder vorwiegend als Texte für musikalische Composition ansieht. Nicht weniger als 88 Tonsetzer führt dieses Verzeichniss auf; der Autor hat jedem Namen in zwei Zeilen einige Nachrichten beigefügt (meistens nur Geburt und Stand), aus diesem Grunde nennt er das Verzeichniss ein biographisches. Bei jedem Musiker sind die Lieder nach Nummern genannt, welche er componirt hat. Hieraus lernen wir nun, dass die 400 Lieder des vorliegenden Bandes von jenen 88 Componisten mit 1627 Sätzen versehen sind, eine Zahl, welche sich noch vergrössert, wenn man in Anschlag bringt, dass einer und derselbe Musiker das gleiche Lied nicht selten zwei- oder gar dreimal componirt hat. Weil nun dem Autor vermuthlich noch manches entgangen ist, die Tonsetzer auch an diesen Texten immer frisch weiter componiren werden, so haben wir hier die erstaunliche Thatsache vor uns, dass ein lyrischer Dichter in der Lage ist, selber noch gegen 2000 Compositionen von seinen Liedern zu erleben. Das ist ein Resultat, welches selbst unsere grössten und fruchtbarsten lyrischen Dichter wohl kaum aufweisen können. Wie mag solches erlangt sein?

So dankbar wir Herrn Oeser sind, dass er uns diese Nachweise gegeben hat (die bei einer jeden, von Componisten stark benutzten Gedichtsammlung vorhanden sein sollten), so finden wir dieselben doch recht unvollkommen. Sie hätten bei einem geringen Raumaufwande noch viel lehrreicher sein können. Wir erfahren nämlich garnicht, welcher Art die Compositionen sind, die diesen Poesien ihre Anregung verdanken. Das ist aber sehr wesentlich. Sind es einstimmige Lieder mit Clavierbegleitung, oder Chorlieder, oder Männerquartette, oder Sätze höherer Kunst und grösseren Umfanges, zu denen dieser Dichter vorwiegend Veranlassung gegeben hat? Sein Verzeichniss beantwortet diese Fragen nicht. Betrachten wir aber die Herren, denen das Liederbuch gewidmet ist und zugleich diejenigen, welche quantitativ am meisten beigesteuert haben, so kommen wir doch auf die richtige Fährte. Da ist zunächst der schreibfertige Franz Abt, welcher sich an 86 Liedern versucht hat; da ist Gustav Flügel mit 58 Sätzen; Jacob Nater mit 34; Benedict Randhartinger mit 65; Eduard Tauwitz mit 63, — denen sich viele vaterländische (d. h. Schweizer) Organisten und Lehrer mit 10 bis 30 Nummern anschliessen. Sie alle, selbst den Abt, überragt aber Philipp Tietz in Hildesheim, welcher allein 230, sage zweihundert und dreissig dieser Lieder componirt hat und daher wohl mit Recht Herrn Oeser's Leibcomponist heissen mag. Alle diese Namen sind in den Kreisen des Männerquartetts wohlbekannt, haben aber im Uebrigen in der musikalischen Kunst nur eine geringe Bedeutung. Von den meisten der übrigen, mit wenigeren Nummern vertretenen Tonsetzer muss man dasselbe sagen. Wir entnehmen daraus, dass es vorwiegend, ja fast ausschliesslich der vierstimmige Männerchor ist, welcher Oeser's Lieder so ungewöhnlich häufig zu seiner Vorlage benutzt hat. Ein Verzeichniss der Compositionen bei Heine's Liedern würde andere Namen und Gattungen aufweisen; bei ihm ist es namentlich das einstimmige Lied, welches Nahrung empfängt. Chöre fehlen nicht, aber treten doch mehr zurück, und unsere feinsten Tonsetzer gehören zu seinen Interpreten. Wenn Oeser im Grossen und Ganzen (denn vereinzelt finden sich auch bei ihm Namen, welche nicht von den Umzäunungen der Männergesangvereine eingeschlossen werden) eine etwas andere Gesellschaft anzieht, so muss seine Poesie wohl die Ursache davon sein. Bei näherer Bekanntschaft mit derselben wird man solches auch bestätigt finden. Es ist aber nicht unsere Absicht und würde auch ohne grossen Raumaufwand nicht zu bewerkstelligen sein, solches im Einzelnen nachzuweisen. Wir wollen vielmehr nur unsere Freude darüber ausdrücken, dass die Lieder in einer musikalisch so willkommenen Gestalt im Druck erschienen sind und wollen sie Allen als eine anregende reichhaltige Sammlung hiermit empfohlen haben. Sie sind einer weiten Verbreitung, welche sie sicherlich finden werden, nicht unwerth und werden noch manches musikalische Fünklein hervor locken.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[211] **Mendelssohn's Lieder.**

Erste vollständige kritisch durchgesehene Ausgabe.

Plattendruck. Partitur 4⁰. Stimmen 8⁰.

Sämmtliche Lieder für **gemischten Chor.** Part. ℳ. 3. 30. St. ℳ. 5. 10.
Sämmtliche Lieder f. 4 **Männerstimmen.** - - 3.— - - 5. 40.
Sämmtliche Lieder für **2 Singstimmen** und Pianoforte . - - 3.—
Sämmtliche Lieder für **1 Singstimme** und Pianoforte . - - 12.—
Dieselben in eleganten Leinwandbänden mit Goldpressung.
Einbanddecken in 4⁰ à 2 Mk., in 8⁰ à 60 Pf.

Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

[212] In meinem Verlage ist erschienen:

CONCERT
für das Pianoforte
mit
Begleitung des Orchesters
componirt
von
Johannes Brahms.
Op. 15.
Partitur.
Preis 15 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[213] Demnächst erscheinen in meinem Verlage:

Kirchen-Cantaten
von
Joh. Seb. Bach.
Herausgegeben vom Bach-Verein zu Leipzig.
Clavierauszug, Orgel- und Singstimmen (in gr. 8⁰.)
(Deutscher und englischer Text.)

Nr. 1. **Am Feste der Erscheinung Christi** (Sie werden aus Saba Alle kommen), bearbeitet von A. Volkland.
Nr. 2. **Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis** (Wer Dank opfert, der preiset mich), bearbeitet von H. von Herzogenberg.
Nr. 3. **Am zweiten Sonntage nach der Erscheinung Christi** (Ach Gott wie manches Herzeleid), bearbeitet von H. Kretzschmar.
(Wird fortgesetzt.)

Leipzig und Winterthur. ***J. Rieter-Biedermann.***

[214] Nachverzeichnete Werke aus dem Verlage von

C. BEGAS in LEIPZIG

sind mit Eigenthumsrecht durch Kauf in meinen Besitz übergegangen:

Belck, Oscar, Op. 37. Des Knaben Sommerferien. Ein Cyclus von 22 leichten Characterbildern für Pfte. mit genauer Angabe des Fingersatzes. Zur Bildung des Vortrages für angehende Klavierspieler componirt. M. 2,75.
Hecht, G., Op. 5. Stimmungsbilder. Drei Klavierstücke. Auf dem See. Aus alter Zeit. Im Mai. M. 1.
Klauwell, Otto, Op. 2. Capriccio für Pfte. u. Vlne. M. 2,25.
—— Op. 4. Drei Capricen f. d. Pfte. M. 2,50.
—— Op. 5. Fünf kleine Stücke f. d. Pfte. M. 1,50.
—— Op. 6. Grosse Sonate f. Pfte. und Violine (C moll). M. 6.
v. Lauer, Gesänge zu Goethe's Faust f. 1 Singst. m. Pfte. M. 1,75.
Riemann, Dr. Hugo, Op. 1. Atlantica. Drei Lieder f. 1 tiefe Stimme mit Pianofortebegleitung. M. 2,25.
Riemann, Dr. Hugo, Op. 2. Vier Minnelieder für Tenor oder Sopran (Texte des Componisten). M. 2.
—— Op. 4. Miscellen für das Pianoforte zu vier Händen. M. 4,25.
—— Op. 5. Sonate in G dur für das Pfte. zu zwei Händen. M. 2,75.
—— Op. 6. Zwei Walzer für das Pianoforte.
Nr. 1. Fis dur. M. 1,25.
Nr. 2. Es moll. M. 2.
—— Op. 7. Fünf Fantasiestücke für das Pianoforte.
Nr. 1. Arabeske. M. 1,25.
- 2. Romanze. M. 1.
- 3. Humoreske. M. 1,25.
- 4. Intermezzo. M. 0,50.
- 5. Burleske. M. 1.
—— Op. 8. Im Mai. Drei Klavierstücke.
Nr. 1. A moll. M. 1.
- 2. G dur. M. 1.
- 3. E dur. M. 1,50.
—— Op. 9. Medaillons. Sieben Klavierstücke für das Pfte., solo.
Nr. 1. D moll. M. 0,50.
- 2. B dur. M. 0,50.
- 3. G moll. M. 0,50.
- 4. Es dur. M. 0,50.
- 5. G moll. M. 0,50.
- 6. G dur. M. 0,50.
- 7. D dur. M. 0,50.
—— Op. 10. Myrthen. Sechs kleine Klavierstücke. Cplt. M. 2,50.
Einzeln:
Nr. 1. A dur. M. 0,75.
- 2. Des dur. M. 0,50.
- 3. F dur. M. 1,25.
- 4. D moll. M. 0,50.
- 5. As dur. M. 0,75.
- 6. F moll. M. 0,75.
—— Op. 11. Grosse Sonate für Pfte. und Vlne. (H moll). M. 5.
Roeder, Martin, Op. 4. Nr. 1. Nächtliche Heerschau, Gedicht von J. Freiherrn von Zedlitz, mit melodramatischer Pianofortebegleitung. M. 1,50.
—— Op. 4. Nr. 2. Das Schloss am Meer von Ludwig Uhland, mit melodramatischer Pftebegl. comp. M. 0,75.
Wickede, Friedr. von, Op. 43. Trauerrose. Für eine Mittelstimme mit Pfte. M. 0,75.
—— Op. 44. Fünf Gedichte von G. von Dyherrn für eine Singstimme mit Pfte. Cplt. M. 2,25.
Einzeln:
Nr. 1. Aus dem Traum gestört. M. 0,75.
- 2. Mein Grab. M. 0,50.
- 3. O sing' ein Lied. M. 0,50.
- 4. Thränenmärchen. M. 0,50.
- 5. Die Blume der Liebe. M. 0,50.
—— Op. 45. Drei Lieder für eine Singst. mit Pftebegl. M. 1.
—— Op. 50. Blumen. Sechs leichte melodiöse Klavierstücke. M. 2.
—— Op. 61. Kissinger Jubel-Walzer für das Pianoforte zu zwei Händen. M. 1.
—— Op. 63. Ein Ständchen im Deutschen Reichstage für Pianoforte. M. 1,50.
Wilhelm, C., Op. 48. Fünf deutsche Tänze für das Pianoforte.
Nr. 1. Grazien-Polka. M. 0,75.
- 2. Heimathklänge, Walzer. M. 1.
- 3. Tivoli-Polka-Mazurka. M. 0,75.
- 4. Deutsche Klänge, Walzer. M. 1.
- 5. Marie, Valse brillante. M. 1,50.

LEIPZIG. **C. F. KAHNT,**
F. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

[215] Im Verlage von ***J. Rieter-Biedermann*** in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis 12 M.

—— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis 7 M.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. October 1875. **Nr. 43.** X. Jahrgang.

Neue Opern.

I.

Es ist ein Lieblingsdogma unserer Culturhistoriker, dass bei den Völkern die Blüthezeit der dramatischen Poesie mit dem Höhenpunkt ihrer politischen Machtstellung zusammenfalle. Ueberblicken wir die dramatische Production der Gegenwart, so begegnen wir wohl manchem achtungswerthen, manchem auch äusserlich wirksamen und eine echte Dichterseele verrathenden Werke. Auf die lebensfähigen und epochemachenden Tragödien warten wir aber leider noch immer vergebens, so sehr die Production auf diesem Gebiete sich auch quantitativ gesteigert hat. Was heutzutage eine grössere, packendere Wirkung erzielt, verdankt diese einer unverhüllt auftretenden, allgemein verständlichen politischen Tendenz. Der Sieg durch eine solche trägt aber stets den Keim des Todes in sich. Selbst manche vom Feuer des Ideals durchglühte Naturen scheinen der Sirenenlockung reicher Tantièmen nicht widerstehen zu können und haben sich dem so beliebten Genre des Conversationsstücks zugewandt, welchem seinerseits das Publikum ein ungleich wärmeres Interesse entgegenträgt als der stilvollen Tragödie. Gerade das Gegentheil bemerken wir, wenn wir den Geschmack unseres heutigen Opernpublikums in's Auge fassen. Der Sinn für das musikalische Lustspiel, die sogenannte komische Oper, scheint ganz verloren gegangen zu sein, und feiner gestaltete Werke dieser Richtung haben heutzutage einen schweren Stand. Der geringere, leichtlebige und genusssüchtigere Theil des Publikums hat sich der Operette mit stark markirter, parodistischer Tendenz zugewandt, deren Entstehen mit dem Namen Offenbach auf das Engste verknüpft ist. Bei dem eigentlichen Opernpublikum stehen ausschliesslich musikalisch-dramatische Werke ernsteren Genres in Gunst. An solchen aber ist kein Mangel. Ueberall tauchen neue Opern auf, und was noch mehr sagen will, sie werden gegeben, gefallen und verbreiten sich. Es scheint, dass die deutsche Nation, welche in der Musik seit einem Jahrhundert die übrigen Nationen siegreich überflügelte, nun auch diese Herrschaft auf das dramatische Gebiet auszudehnen berufen sei. Es wird das klar, wenn wir das heutige Opernrepertoire der besseren Bühnen mit dem vor funfzehn oder zwanzig Jahren etwa vergleichen. Damals florirten allerdings schon Meyerbeer's Opern und zwar mehr als heute. Wagner's Erstlingswerke tauchten nur hier und da verstohlen auf. Ausser Lortzing's und Flotow's leichteren Opernwerken begegnet man aber kaum einer Erscheinung Kreutzer's Nachtlager etwa ausgenommen, welche auf den weltbedeutenden Brettern sich dauernd einzubürgern vermochte. Spohr's und Marschner's Werke fing man an in unverdienter Geringachtung mehr und mehr bei Seite zu legen, und ausser den in unvergänglicher Jugendfrische strahlenden Mozart'schen Opern, denen sich Weber's »Freischütz« und ab und zu eines der monumentalen Werke Gluck's gesellte, wurde der Hauptbedarf des Tagesrepertoirs aus Italien und Frankreich bezogen. Allerdings wurden auch damals in Deutschland Opern geschrieben, vielleicht eben so viele als heute. Aber die wenigsten verbreiteten sich bis über die Grenzpfähle ihrer engeren Heimath hinaus, die Mehrzahl brachte es nur zu einem Achtungserfolg und zu den üblichen drei Vorstellungen. Dadurch verlor das Publikum, verloren die Theaterleitungen das Vertrauen zu »neuen deutschen Opern«, und es setzte sich die Ansicht fest, die Musik in solchen sei zwar »sehr schön, sehr gediegen«, das Ganze aber »meistens recht langweilig«. Moritz Hauptmann in Leipzig pflegte zu sagen, man dürfe die deutschen Opern nicht in »gute« und »schlechte« eintheilen, sondern in solche die »gegeben wurden« und in solche, die »nicht gegeben wurden«. Fragte man aber nach dem Grunde, wesshalb die Opern so vieler wohlverdienter Kapellmeister und unzweifelhaft tüchtiger Musiker keinen Erfolg hatten, trotz des tüchtigen musikalischen Gehalts, so erhielt man allerorten die gleiche Antwort: »der schlechte Text ist daran schuld«. Und in den meisten Fällen war es wirklich so. Die deutschen Operncomponisten waren im Vergleich mit ihren Collegen in Italien und Frankreich schlimm daran. In beiden Ländern hatte sich eine förmliche Schule von Librettisten gebildet und dichterisch begabte oder doch wenigstens mit der Bühnentechnik vertraute Schriftsteller von gutem Namen verschmähten es nicht, Opernbücher zu schreiben. Hatten die Franzosen den Italienern Mannigfaltigkeit der Erfindung und die Gabe voraus, durch ein gewisses Raffinement und pikante Situationen das Interesse des Zuschauers zu reizen, so gaben die italienischen Textdichter dem Componisten eine einfache aber einheitliche, leicht zu übersehende Handlung mit meist glücklich erfundener Steigerung und damit zugleich die Gelegenheit, durch eine Reihe breiter lyrischer Stücke dem damaligen noch dem *bel canto* zugeneigten Geschmack des Publikums zu schmeicheln. Den deutschen Musiker nun, wenn er eine Anzahl Streichquartette, Trios oder auch Symphonien und Ouvertüren geschrieben hatte, wandelte die Lust an, es nun auch »mit einer Oper zu versuchen«. Dass dazu besondere technische Kenntnisse gehörten, war wohl den Wenigsten recht klar. Sich im dunkeln Drange des rechten Weges wohl bewusst glaubend, brütete man am Schreibtisch seine idealen Eier aus und nahm den ersten besten oder viel-

Digitized by Google

mehr den ersten schlechtesten Text, der sich dem Componisten-Heisshunger darbot. Irgend ein guter Freund, der leidliche Verse machte, musste aushelfen, oder das Machwerk irgend eines Regisseurs, eines Theaterpraktikers, mochten die Verse und die Gedanken noch so trivial sein, wurde frischweg in Musik gesetzt. Ob der Text eine logisch gegliederte Handlung bot, ob ihm ein poetischer oder doch echt dramatischer Gedanke zu Grunde lag, das kümmerte den deutschen Componisten von damals wenig. Wenn sich nur die nöthige Anzahl Arien, Duette, Finales, Strophenlieder vorfand und die unentbehrliche Rache, Liebe und Verzweiflung, dann war es schon recht. Was kümmerten den Componisten die »äusserlichen« Anforderungen der Bühne, was der Geschmack des Publikums? Er war Idealist genug, Dergleichen gründlich zu verachten, setzte sich an seinen Schreibtisch, fing mit der ersten Scene an und hörte nicht eher auf, bis das *Fine dell' opera* hinter dem Schlusstakt zu lesen war. Die Welt war denn um eine vielleicht sehr »gediegene«, aber eben so unbrauchbare und oft recht langweilige Oper reicher. Sie kam, ward gesehen und siechte. Es hatte etwas wehmüthig Rührendes zu beobachten, wie immer wieder so viel Talent, Fleiss und Zeit an ähnlichen Experimenten verschwendet wurde, wie die Componisten nicht müde wurden, immer wieder von Neuem ihr Pensum von Arien, Duetten, Liedern und Ensembles abzucomponiren, und immer mit dem gleichen, d. h. ohne jeden Erfolg. Dass Gluck je gelebt habe, dass Mozart, Beethoven, Weber selbst, wenigstens intellectuelle Mitarbeiter ihrer Tondichter waren, schien damals unseren Opercomponisten ganz fremd geworden zu sein. Mit peinlicher Gewissenhaftigkeit befolgten sie den Rath von Goethe's Theaterdirector: »Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken«. Dass ihrem Stück eben das fehlte, was die einzelnen Musikstücke zusammenhalten muss, nämlich dramatisches Interesse, logische Gliederung und Steigerung der Handlung, psychologische Entwickelung der Charaktere, das schien sie kaum zu kümmern. Und doch sind von den Opern auch unserer ersten Meister nur diejenigen dauerndes Eigenthum der Bühnen geworden, welche diese Vorzüge besassen. Gewiss ist es nicht der geringeren Bedeutung ihrer Musik zuzuschreiben, wenn Opern wie Lodoiska, Faniska, Elise uns abhanden gekommen sind, während der Wasserträger im Repertoire der meisten Bühnen zu finden ist, und die Medea mit den Recitativen von Fr. Lachner noch jüngst an mehren Bühnen eine ganze Reihe erfolgreicher Aufführungen erlebte. Fidelio, Don Juan, Figaro und selbst die Zauberflöte mit ihrem so oft mit Unrecht geschmähten Text gehören zum eisernen Bestand jedes Opernrepertoires, während es erst durch allerlei Umarbeitungen und Experimente gelang, die reizende Musik von Così fan tutte in das Theater einzuführen. Aus demselben Grunde wurde es Weber's Euryanthe und dem Oberon schwer, sich auf dem Platz zu behaupten, den man dem Freischütz überall willig einräumte. Nicht die hier und da an Frische gegen den »Freischütz« zurückstehende Musik dieser Werke müssen wir dafür verantwortlich machen, sondern in erster Linie die Schwächen der Textbücher.

Blicken wir noch auf die letzten zehn Jahre zurück, so können wir uns der schmerzlichen Wahrnehmung nicht entziehen, dass wenige der während dieser Zeit erschienenen, an sich tüchtigen und in gewissem Sinne auch wirkungsvollen Werke sich am Leben erhalten haben. Opern von Abert, Bott, Dorn, Doppler, Taubert, Langert, Reissmann, Rubinstein, Wüerst, Zenger und Anderer wurden bei ihrem Erscheinen meistens mit Freude begrüsst, um bald zu verschwinden oder im günstigsten Falle zu einem neuen Scheinleben künstlich erweckt zu werden. Selbst Werke wie Hiller's »Katakomben«, Bruch's »Lorelei«, Rheinberger's anmuthige »Sieben Raben« theilten dieses unseres Erachtens unverdiente Schicksal. Als Ausnahme sei hier F. v. Holstein's »Haideschacht« erwähnt, der, ohne viel Lärm von sich zu machen, ein bescheidenes Plätzchen im deutschen Opernrepertoire sich zu erringen wusste. Wie vollzog sich nun diese Wandlung? Woher wehte der frische Odem, der den Bann fortblies, welcher auf der deutschen Opernproduction lastete? Im Grunde ist es eine müssige Frage und es genügt die glückliche Thatsache zu constatiren. Haben die grossen Ereignisse, welche nun schon seit fünf Jahren hinter uns liegen, zugleich mit der politischen Atmosphäre die Studirstuben unserer Componisten gereinigt und ihnen gesagt, was »noth thut«? Ist es lediglich die Einwirkung des »Schöpfers des musikalischen Dramas«, welche dieses Wunder bewirkte? Möge mancher orthodoxe Leser dieser Blätter immerhin sein Kreuz schlagen, ich muss hier — wenn auch nicht den »Gott-sei-bei-uns« citiren, doch den Namen Rich. Wagner aussprechen. Eine Kritik seiner Werke, seiner Principien zu geben, liegt ausser der Absicht dieser Aufsätze. Wir haben hier nur zu betrachten, in wieweit durch ihn die Production der Gegenwart beeinflusst wurde. Wie man sich zu seiner Musik, zu seinen Anschauungen stellen möge, dass er einer jener Marksteine ist, an dem künftige Zeiten die sich um ihn gruppirenden Kunsterscheinungen sowohl, als die Kunstrichtung der Gegenwart messen werden, wird heutzutage kaum noch Jemand leugnen können. Wenn wir bedenken, dass schon mehr als zwei Decennien verstrichen, seit Wagner's Tannhäuser und Lohengrin unsere Opernbühne betraten, so erscheint es seltsam genug, dass diese damals auffallenden Erscheinungen so langer Zeit bedurften, um Nachahmer zu finden und die musikalische Production in dem Sinne zu beeinflussen, wie es heute wirklich der Fall ist. Denn die meisten dramatischen Componisten, die als Jünger Wagner's sich kennzeichnen, knüpfen an diese beiden von ihrem Schöpfer längst desavouirten Erstlingswerke an. Fragen wir, warum dieses nicht früher geschah, so haben wir keine Antwort, als dass damals diese Werke eben zu auffallend, zu fremdartig erschienen, dass es so langer Zeit bedurfte, ehe man sie unbefangeneren Blickes anzusehen vermochte. Das ganze Auftreten Wagner's und seiner Jünger, der Ton der Polemik, der in seinem Lager angestimmt zu werden pflegte gegen Vieles, was dem deutschen Musiker lieb und werth und durch Tradition geheiligt erschien, wirkte mehr abstossend als anziehend. Jetzt wo Wagner über diese früheren Werke längst hinausgegangen ist, sind diese durch zahlreiche öffentliche Vorführungen Gemeingut des Publikums geworden, und ihre Schwächen und Vorzüge liegen so klar uns vor Augen, dass kaum mehr darüber gestritten wird. Daraus erklärt sich, dass gerade diese Opern Wagner's, und meistens in sehr äusserlicher Weise, imitirt werden. Man ahmt den schwelgerischen süss-sinnlichen Zug der Cantilenen mit ihren abwärts sich senkenden chromatischen Schritten und die breite Art der Melodiebildungen nach mit ihrem verschwimmenden Rhythmus, man ergeht sich in den glänzenden und frappanten Klangfarben, mit denen Wagner die Wunder des Venusberges und des heiligen Gral malte oder versucht sich in den von ihm beliebten gewagten Harmoniefolgen. Höchstens trifft man hier oder da auf eine Nachahmung der von Wagner in den »Meistersingern« angewandten scharf accentuirten Declamationsart mit ihren eigenthümlichen, abwärts schlagenden Intervallen. Das aus Leitmotiven gefügte Gewebe, das wir dramatischen Contrapunkt nennen möchten (da er allerdings nicht immer identisch mit dem rein musikalischen ist), wie es die Partituren des Tristan und der Meistersinger aufweisen, nachzuahmen, würde kaum dem entflammtesten Jünger Wagner's beifallen, denn dieser hat in genannten Werken sein Princip auf die denkbar höchste Spitze getrieben, und um den Teufel zu spielen, muss man eben auch etwas Teufel sein. Wo es ausnahmsweise versucht wurde, Wagner noch zu überwagnern, wie

Digitized by Google

durch Huber in seiner »Rose vom Libanon«, war die ödeste Monotonie das Resultat des gewagten Experiments.

Wagner's Auftreten hatte zunächst das Gute, wie ein plötzlicher Kanonenschuss die deutschen Operncomponisten aus ihrer Behaglichkeit aufzuschrecken. Die »Classiker« unter ihnen wandten sich zunächst empört und degoutirt von ihm und der Schaar der ihn umgebenden jungen Heisssporne ab, welche die Altäre der alten Götter umstürzten, deren Cultus man sich bis jetzt in allerdings etwas gedankenloser Weise hingegeben hatte. Eine scharfe Polemik entspann sich, in der man auf beiden Seiten zu weit ging. Sie hatte indess das Gute, die Situation zu klären, die Standpunkte der Gegner zu präcisiren. Die immer weitere Verbreitung der Wagner'schen Erstlingswerke zwang auch Diejenigen, welche sich mit vornehmer Nichtachtung von ihm abgewandt hatten, Stellung zu nehmen. Mancher pactirte im Stillen mit der neuen, unbequemen Erscheinung, wenn er es auch nach Aussen hin nicht zugab. Ja, wir wagen es auszusprechen, Keiner der Componisten, die heutzutage für die Bühne schreiben, hat sich Wagner's Einfluss ganz entziehen können, mag er es sich nun eingestehen oder nicht. Wir meinen nicht in Bezug auf die musikalische, sondern vielmehr auf die dramatische Gestaltung. Denn was Wagner eine so hervorragende Machtstellung auf der deutschen Opernbühne gewann, sind nicht seine Principien, nicht seine Lehren einer »Allkunst«, wie er sie in seinen Schriften entwickelt hat. Diese haben nur Bedeutung für die Eingeweihten, nicht für die bunte Menge, welche die Opernhäuser füllt. Zunächst fesselt er diese Menge durch seine eblouirenden, stark die Sinne afficirenden Wirkungen, zumeist aber verhalf ihm zum Siege, dass ihm gelang, das Räthselwort seiner Zeit mit Kraft und Entschiedenheit auszusprechen. Die Art wie er es that, mag uns nicht gefallen. Dass er es that, müssen wir zugeben, wenn wir wahr sein wollen. Und wenn seine Götter nicht die unsrigen sind, so müssen wir eingestehen, dass er mit seltener Energie für sie kämpft, aber auch, dass er kein Mittel verschmäht, ihnen zum Siege zu verhelfen. Unsere Zeit mit ihren socialen Zuckungen, ihrem rapiden Fortschreiten, ihrer Unruhe und ihren gewagten bis zum Schwindelhaften sich steigernden Unternehmungen verlangt starke Genussmittel, wie Wagner's Opern sie bieten. Sie verlangt von einem Bühnenwerke raschen, ungehemmten dramatischen Fortschritt. Wer ruhigen, ungestörten, rein musikalischen Genuss sucht, flüchtet aus dem Theater in die Concertsäle, wo die Ideale unserer classischen Meister und ihrer Epigonen in unverblichenem Glanze strahlen. Im Theater hat die Gegenwart keine Zeit der ebenmässigen Entwickelung eines edlen Musikstücks zu lauschen. Sie will Handlung und wieder Handlung, und nach energischer Steigerung möglichst bald nach der Katastrophe den nicht zu langen aber voll und mächtig austönenden Schluss. Durch Anwendung aller nur herbeizuziehenden Mittel sucht Wagner der poetischen Idee seiner Werke den sinnlich möglichst packenden Ausdruck zu verleihen. Für feiner und weicher organisirte Naturen macht sich dieser Widerspruch zwischen einem ideellen Inhalt und den ihn verkörpernden Mitteln in peinlicher Weise fühlbar. Ihnen erscheinen seine Werke wie schöne Weiber, denen der Reiz der Unberührtheit, der Hauch der Seelenreinheit fehlt. Die fanatischen Anhänger und die gedankenlose Menge geben sich willig dem bestrickenden Zauber hin.

Riehl hat in seiner Kriegsgeschichte der deutschen Oper mit überzeugender Schärfe die schmerzliche Wahrheit nachgewiesen, dass nichts schneller veraltet als eine Oper, weil sie eine gemischte Kunstgattung sei, in der verschiedene Factoren mit anscheinender Gleichberechtigung auf Grund eines Compromisses zusammenwirken. Die Abwägung, wie weit das musikalische auf Kosten des dramatischen Elements und umgekehrt Platz greifen und sich geltend machen darf, wird sich unbewusst nach dem Zeitgeschmack reguliren, und darin eben liegt bei der Oper der Grund ihrer verhältnissmässig kurzen Lebensdauer. Sie ist eben der Mode mehr unterworfen als die Producte jeder andern Kunstgattung. Die Opern mancher Zeitperiode — so sehr wir ihren musikalischen Inhalt schätzen, ja verehren mögen — sind auf der Bühne eine Unmöglichkeit, während die dramatischen Dichterwerke derselben Periode uns noch frisch und lebensfähig anmuthen. Nur die Höhenpunkte bleiben bestehen und ragen wie einzelne Säulen über die Trümmer ihrer Zeit zu uns herüber. Wie wenige von Méhul's und Gretry's Werken — wenn wir nach Frankreich blicken — sind unserer Zeit erhalten geblieben. Ihre Vorgänger Rameau und Lulli sind dem eignen Volke vollständig fremd geworden. Was ist aus Gluck's Zeitgenossen, was aus Piccini und Sacchini geworden? Selbst Spontini's einst so bewunderte Schöpfungen berühren uns heutzutage schon kalt und fremdartig. Wieviel anmuthige Musik enthalten nicht die Opern von Weigl, Winter und Gyrowetz! Von der Bühne herab gehört würden wir kaum etwas Anderes als Langeweile ihnen gegenüber empfinden, während Mozart's herrliche Schöpfungen allerdings noch in unvergänglicher Jugendfrische strahlen. In Italien wurden Pergolese und Paesiello von Rossini's brillantem Talent verdunkelt. Diesem wird sein Publikum durch Bellini's und Donizetti's einschmeichelnde, süsse Cantilenen abspänstig gemacht. Jetzt ist Verdi, der als Motto den stark prononcirten dramatischen Ausdruck auf seine Fahne schrieb, der Alleinherrscher der italienischen Opernbühne. Die Arienform — wenn wir diese abgesondert in's Auge fassen als Gefühlsaussprache der dramatischen Person — hatte, nachdem die starre Architektur der dreitheiligen Form durchbrochen war, eine Zeitlang ausschliesslich dem Virtuosenthum als Arena gedient. Zuerst in Deutschland und Frankreich wurde dann eine grössere Wahrheit der dramatischen Tonsprache angestrebt, möglichst ohne die Freiheit der Sänger zu sehr zu beschränken. Aus der Arie ward dann die dramatische Scene, man hatte nur einen Schritt weiter zu gehen, und nannte sie »Monolog«. Der Zwang rascheren dramatischen Fortschreitens störte die geschlossene Form der behäbig sich ausbreitenden Musikstücke und nöthigte zu früherem Abbrechen, zum Ineinanderüberleiten. Was früher Ausnahme war, ward zur Regel, zum Princip erhoben. Das Sterben nach Wahrheit des Ausdrucks im Allgemeinen verengte sich, mehr und mehr ward man bemüht, die einzelne Textzeile durch die Musik zum wahrsten aber auch gesteigerten Ausdruck zu erheben. Die Gesangsmelodie musste sich auf wenige Stellen concentriren, welche das unerbittlich geltend gemachte Gesetz des dramatischen Fortschritts ihr gestattete. Mehr und mehr trat in den Singstimmen das declamatorische Element in den Vordergrund. Das Recitativ, Anfangs nur hier und da durch ein Arioso unterbrochen, brach mehr und mehr mit conventionellen Wendungen und nahm mehr gesangliche Elemente in sich auf. So näherten sich Gesang und Recitativ und verschwammen in einander, während das Orchester mehr und mehr mit selbständigen, charakterisirenden und kunstvoll sich verschlingenden Gestaltungen sich vordrängte.

Gerade darin, dass Wagner dem Bedürfniss unserer Zeit (in Bezug auf das musikalische Drama) nach stark ausgeprägtem dramatischen Ausdruck theils entgegenkam, theils durch die erfolgreichen Aufführungen es mehr und mehr weckte, sehen wir den Grund, dass gerade in Bezug auf die allgemeine Structur der Oper sein Einfluss so gross auf die Componisten der Gegenwart wurde. Selbst Jene, welche mehr der alten Opernform sich zuneigen, haben von ihm gelernt mehr als sie glauben oder zugeben möchten. Den ärgsten Gegnern aber geschieht es zuweilen, dass sie in eine rein äusserliche Nachahmung verfallen, dass eine harmonische Combination, eine declamato-

Digitized by Google

rische Wendung oder eine melodische Phrase ihnen entschlüpft, die direct auf Wagner hinweist. *Exempla sunt odiosa!* — Es liegt dergleichen heutzutage in der Luft — aber »das Völkchen merkt den Teufel kaum, und wenn er sie beim Kragen hätte«.

Es war nicht die Absicht in obigen Sätzen ein Selbstbekenntniss des Referenten seiner persönlichen Stellung zu Wagner's Werken abzugeben. Diese kommt hier nicht in Betracht. Es schien ihm nur nöthig den historischen Zusammenhang — wie er ihn versteht — einer so merkwürdigen und bedeutungsvollen Erscheinung wie Wagner mit der Vergangenheit der deutschen Oper und damit zugleich nachzuweisen, wie sich die neueren Erscheinungen der Gegenwart zu ihm verhalten.

Wenden wir uns diesen zu, so treten uns auf dem Gebiete der heiteren oder sogenannten komischen Oper Rheinberger's »Thürmers Töchterlein«, Wüerst's »A-ing-fo-hi« und »Der Widerspänstigen Zähmung« von Götz entgegen. Holstein's »Erbe von Morley« ist unlängst in diesen Blättern ausführlich besprochen worden. Von ernsteren Opern fordern zunächst unsere Beachtung: »Die Maccabäer« von Rubinstein, »Die Folkunger« von Kretschmer, »Dornröschen« von Langer, »Edda« von Reinthaler, »Die Königin von Saba« von Goldmark, »Golo« von Scholz, »Melusine« von Grammann. Neue Opern von Reinthaler und Holstein stehen zu erwarten. Dieser auf Vollständigkeit nicht einmal Anspruch machende Ueberblick von Werken, welche fast alle mit mehr oder minder grossem Erfolg zur Aufführung kamen, zeigt uns, dass wir in Bezug auf dramatisch-musikalische Production es wohl mit den gegenwärtigen Leistungen anderer Nationen auf diesem Gebiete aufnehmen können, ja diese vielleicht bereits überflügelt haben.

Ueben wir nach alter deutscher Sitte Gastlichkeit und gönnen wir dem Ausländer den Vortritt. Denn ein solcher ist ja Rubinstein, wenn er auch trotz mancher sarmatischer Allüren und trotz einer gewissen Gewaltsamkeit seines Wesens geistig der unsrige ist.

Eduard Mörike

ist am Morgen des 4. Juni zu Stuttgart, wo er mit wenigen Unterbrechungen seit 1851 wohnte, gestorben. Einem Dichter, dessen innerstes Wesen recht eigentlich Musik in der antiken Bedeutung des Wortes war, und welcher zugleich zur Musik nach modernem Begriff mehrfache Beziehungen hat, gebührt ein Nachruf auch in einem musikalischen Blatte.

Mörike ist kein Dichter für die Menge: doch auch in den höher gebildeten Kreisen ist er noch nicht so gekannt und verbreitet wie er es unbestreitbar verdient. Die im Jahre 1838 erschienene Sammlung seiner Gedichte hat erst die vierte Auflage (1867) erreicht, und wenn auch für die nächste Zeit eine fünfte zu erwarten sein wird, war immerhin durchschnittlich ein Decennium nöthig bis eine Auflage sich vergriff. Bei seinem dreissig Jahre vor ihm geborenen Landsmann Hölderlin, der an Formvollendung und Adel der Gesinnung ihm gleichsteht, begreift man, dass er wenig, noch weit weniger als Mörike, gelesen wird; denn der tiefsinnige Ernst der Hölderlin'schen Dichtungen und ihr Zurücktauchen in den Geist des griechischen Alterthums mögen allerdings eine Scheidewand zwischen ihnen und manchen Leserkreisen bilden.*) Dagegen sind Mörike's lyrische Stoffe gerade solche, welche jedem gesunden Menschenherzen nahe liegen. Das Goethe'sche Wort, die besten Gedichte seien im Grunde Gelegenheitsgedichte, ist so oft schon citirt worden, dass man fast Anstand nehmen müsste, wieder darauf hinzuweisen; dennoch soll es geschehen, da jenes Wort bei Mörike zutrifft; nur muss man es so verstehen wie Goethe es gemeint hat. Mörike hat die Stoffe seiner Gedichte nirgends gesucht, er hat sie empfangen bei äussern oder häufiger bei innern Anlässen, und der wahre Dichter giebt sich ja eben darin zu erkennen, dass ein scheinbar unbedeutender Impuls in ihm Klänge erweckt welche zu schönen Gebilden anschwellen.

*) Für den ernsten Sinn, mit welchem Brahms seine Texte wählt, spricht es, dass er »Hyperions Schicksalslied« von Hölderlin componirt hat.

Es ist öfters und von verschiedenen Seiten gesagt worden, kein Lyriker erinnere so sehr an die lyrischen Gedichte Goethe's wie Mörike. Das mag hoch klingen; wer indess Mörike's Muse genauer kennt, wird unbedingt zustimmen. Die Innigkeit und Wahrheit des Gefühls, der plastische Ausdruck des Gedankens, das unmittelbare Finden des bezeichnendsten Wortes sind ganz wie bei Goethe. Eines kommt noch hinzu, was in Goethe's Liedern nicht voll anklingt: der Humor. In Mörike's Natur lag neben der tiefsten Empfindung der Sinn für das Heitere und Witzige, der sich aber immer mit Grazie ausspricht.

Es giebt eine Musik der Sprache. Wenn man von einem Poeten verlangt, seine Verse sollen uns diese Musik vernehmen lassen, so ist dies keine geringe Anforderung, und sie bleibt oft genug unerfüllt, wie sogar das Beispiel Platen's, des grössten Virtuosen im Versbau, lehren kann. Heine, trotz der Plumpheit und Gehässigkeit seiner Angriffe auf Platen, hatte gewiss recht, als er ihm den Mangel an »Naturlauten« vorwarf. Man kann dies anders und vielleicht vollständiger durch den Satz ausdrücken, Platen's Verskunst lasse den warmen Herzschlag und bei aller Correctheit den freien Fluss einer lebensvollen Sprachmelodik vermissen. Worin diese Melodik, für welche nicht Jedermann ein Ohr hat, eigentlich bestehe, wäre eben so schwer in Kürze zu definiren als worin bei wirklicher Musik der Reiz einer glücklichen Melodie begründet sei. Mörike's Gedichte bewegen sich in den verschiedensten Versarten, antiken und modernen, häufig auch im Volkston, überall aber mit gleich vollkommener Beherrschung der gewählten Form und immer mit jenem melodischen Wohllaut, welcher geeignet ist uns die Schönheit und den Reichthum der deutschen Sprache recht zum Bewusstsein zu bringen. Solcher Wohllaut durchzieht nicht blos die ernsten, sondern auch die scherzenden Gedichte, ja es liegt öfters ein eigenthümlicher Humor gerade darin, dass ein völlig prosaisches Wort zu metrischer Geltung gebracht wird. So gewinnt in folgender Probe, welche schon durch den Gegensatz zwischen der untadeligen Classikerform und dem Inhalt heiter wirkt, ein würtembergischer Canzleititel unvermutheten Klang.

An Philomele.

Tonleiterähnlich steiget dein Klaggesang
Vollschwellend auf, wie wenn man Bouteillen füllt:
Es steigt und steigt im Hals der Flasche —
Sieh, und das liebliche Nass schäumt über.

O Sängerin, dir möcht' ich ein Liedchen weihn,
Voll Lieb' und Sehnsucht! aber ich stocke schon;
Ach, mein unselig Gleichniss regt mir
Plötzlich den Durst und mein Gaumen lechzet.

Verzeih'! im Jägerschlösschen ist frisches Bier
Und Kegelabend heut: ich versprach es halb
Dem Oberamtsgerichtsverweser,
Auch dem Notar und dem Oberförster.

Zur Sprachmusik gehört, gleichwie zur wirklichen Musik, ein malerisches Element, wie denn bedeutende Dichter zu allen Zeiten durch Klang und Tonfall der Worte das innere Auge oder Ohr aufzurufen gewusst haben. Wenn Goethe seine allbekannte Ballade beginnt:

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,

so hören und sehen wir die an's Ufer treibende Welle. Dergleichen malende Züge, die nicht immer Onomatopoeien sein müssen, finden sich auch bei Mörike; sie sind, wie man als-

Digitized by Google

bald erkennt, nicht ausgeklügelt, sondern der lebhaften Intuition des Dichters entflossen. In dem ergötzlichen Märchen vom »sichern Mann« — einem ungeschlachten Riesen im härenen Rock, »mit schrecklichen Stiefeln« — wird dieser vorgeführt wie er, Nachts vom Gebirg herniedersteigend,

> Laut im Gespräch mit sich selbst, und oft ingrimmigen Herzens
> Weg- und Meilenzeiger mit Einem gemessenen Tritt knickt
> (Denn die hasset er bis auf den Tod, unbilligerweise).

Der Versausgang »Tritt knickt«, gegenüber der Glätte aller übrigen Hexameter, hebt sich sogleich heraus und weckt ein anschauliches Bild der Gewaltthat. Das ursprünglich als »Epistel an Paul Heyse« entstandene Gedicht »Besuch in der Carthause«, in sechsfüssigen Jamben geschrieben, schildert einen emeritirten Klosterschaffner, der im Vollbehagen eines geruhigen Lebens ein vom Prior ihm einst geschenktes Pendelührchen beseitigt, weil eine an die letzte der Stunden mahnende Aufschrift (»*Una ex illis ultima*«) ihm unbequem geworden. Jemand erzählt vom Schaffner:

> Es war ihm wohl, wie in den schönsten Tagen kaum.
> Man sagt, er sei bisweilen mit verwegenen
> Heirathsgedanken umgegangen — es war damals
> So ein lachendes Pumpelchen hier. für den Stalldienst, wie mir däucht.

Die hier plötzlich eingetretene Dreitheilung der ersten Versfüsse — wie wenn zwischen gemächliche Achtelnotenpaare einige staccirte Triolen einspringen — macht den Eindruck, als wolle der Erzähler das lustige Mädchen durch entsprechende Gesten copiren. Mit zwei ähnlichen Triolen wird uns kurz vorher, bei Beschreibung der alterthümlichen Stutzuhr, deren hastiger Pendelschlag vergegenwärtigt:

> Das Zifferblatt von grauem Zinn, vor welchem sich
> Das Pendelchen nur in allzu peinlicher Eile schwang.

Aus dem Gedicht »Am Rheinfall« gehört hieher der dröhnende Hexameter:

> Rastlos donnernde Massen auf donnernde Massen geworfen,

und malerisch in anderem Sinne — nicht durch den Klang der Worte, sondern durch das prächtige Gleichniss — sind im nämlichen Gedicht die Verse:

> Rosse der Götter, im Schwung, eins über dem Rücken des andern,
> Stürmen herunter und streu'n silberne Mähnen umher.

Doch das sind Nebendinge. Das Wesentliche bleibt die Ausnahmslosigkeit des sprachlichen Wohlklangs, welche sich freilich nicht durch vereinzelte Beispiele nachweisen lässt.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass bei Mörike die zur Musik des Wortes gesteigerte Formschönheit in nahem Zusammenhang steht mit seinem empfänglichen Sinn für die Musik des Tons. Diese hat ihm, obwohl er sie nicht selbst übte, in ihren höheren Kunstleistungen immer einen reinen Genuss gebracht. Er hatte aus richtiger Empfindung ein klares Urtheil über Werth oder Unwerth einer Composition und besass ein musikalisches Gedächniss von merkwürdiger Treue. Mit besonderer Vorliebe hing er an Mozart. Jahn's »Mozart« und Chrysander's »Händel« las er mit Interesse und sprach gern darüber mit Freunden. Manche seiner Gedichte knüpfen an musikalische Eindrücke an; andere zeigen, wie er auch Töne der leblosen Natur mit poetischem Ohre hörte. Man weiss, dass zuweilen eine Thürangel oder eine Radaxe Töne giebt, die sich in fast reinen Intervallen folgen. Eine solche Beobachtung wurde Anlass zu dem anmuthigen Gedicht: »Ach nur einmal noch im Leben«. Es ist die Arie aus Titus gemeint. Der Dichter macht uns bekannt mit einem alten Hinterpförtchen, das aus seinem Garten in's Freie führte:

> . . . .
> Die Thür nun, musikalisch mannigfach begabt,
> Für ihre Jahre noch ein ganz annehmlicher
> Sopran (wenn sie nicht eben wetterlaunisch war),
> Verrieth mir eines Tages — plötzlich, wie es schien,
> Erweckt aus einer lieblichen Erinnerung —
> Ein schöneres Empfinden, höhere Fähigkeit.

Beim Oeffnen nämlich erklang der Anfang jener Melodie;

> . . . . Alsbald liess ich sie
> Die Stelle wiederholen; und ich irrte nicht!
> Denn langsamer, bestimmter, seelenvoller nun
> Da capo sang die Alte: »Ach nur einmal noch!«
> Die fünf, sechs ersten Noten nämlich, weiter kaum,
> Hingegen war auch dieser Anfang tadellos.
> — Und was, frug ich nach einer kurzen Stille sie,
> Was denn noch einmal? Sprich, woher, Elegische,
> Hast du das Lied?

und nun malt die dichterische Phantasie das in heiterer Beschränktheit fliessende Leben früherer Bewohner des Hauses (eines Pfarrhauses), wie die Enkeltochter »am grünlackirten, goldbeblümten Pantalon« mit heller Stimme singt und das Pförtchen ihr horcht.

Schwerlich ist es Zufall, dass die meisten der Freunde, mit denen Mörike auf vertrauterem Fusse verkehrte, musikalisch angelegte Naturen waren oder wenigstens ein Herz für Musik hatten. In besonderem Grade gilt dies von den beiden ihm am innigsten verbundenen Studiengenossen Ludwig Bauer und Wilh. Hartlaub, begeisterten Verehrern und Kennern der Musik und tüchtigen Clavierspielern. (Bauer, selbst ein begabter Dichter, starb 1845 als Professor des Stuttgarter Gymnasiums; eine Auswahl seiner Schriften ist 1847 gedruckt worden. Hartlaub, welchem Mörike's Gedichte in der ersten Auflage gewidmet waren, lebt als Haupt einer vielseitig gebildeten Familie in einem würtembergisch-fränkischen Landpfarrhause, dessen vier Wände in einer Woche mehr Haydn, Mozart, Beethoven zu hören bekommen als die Concertsäle mancher Residenz in einem Winter.) Zwei mit Mörike eng befreundete Liedercomponisten sind später noch zu nennen.

Es sei hier eingeschaltet, dass Mörike auch für die bildende Kunst nicht nur ein lebendiges Verständniss hatte, sondern selbst ein guter Zeichner war. In den Händen seiner Freunde befinden sich von ihm zahlreiche selbsterfundene Bleistift- und Federzeichnungen, zum grösseren Theil scherzhafter Art, alle sehr sauber ausgeführt.

Die oben betonte Formvollendung seiner Gedichte, so wesentlich sie ist, würde noch nicht hinreichen, ihm den hohen Rang unter Deutschlands Poeten zu sichern, wenn der innere Gehalt hinter der Form zurückstände. Gefühls- und Gedankeninhalt erscheinen bei jedem hervorragenden Dichter, wie auch in der Musik, mit der Ausdrucksform so innig verwachsen, dass es kaum möglich ist beide getrennt zu denken, oder sich vorzustellen, schöne Form könne unbedeutenden Inhalt einschliessen. Und zwischen beiden liegt ja verbindend, als eine höhere Potenz der Ausdrucksform, ein Drittes, durch welches sich die poetische Sprache von der Prosa noch mehr unterscheidet als durch die metrische Gestalt: das Reden in der Zunge des Sehers, dem es gegeben ist, Das, was sich nicht schildern lässt, uns doch zu sagen in dem aufleuchtenden Schein eines leicht angedeuteten Bildes, im Wachrufen einer das Schauen vertretenden Ahnung. Der Gehalt der Mörike'schen Dichtungen kann nicht im Allgemeinen charakterisirt werden; jedes Gedicht zeigt eben seinen besondern Gehalt, der sich zugleich die entsprechende Darstellungsform geschaffen hat; allen gemeinschaftlich ist nur die klare Spiegelung einer reinen, tiefen Seele und eines hochgebildeten Geistes. Nirgends wird man eine Trivialität entdecken, nirgends einen verbitterten Klang, nirgends ein Wichtigthun mit dem eigenen Selbst. Die Kraft des Gefühls tritt zu Tage ohne jegliche Schaustellung, die sanfte Empfindung ohne eine Spur von Sentimentalität. Ein wirklicher Dichter muss die Liebe gekannt haben. Dass Mörike ihr Glück und ihren Schmerz im tiefsten Herzen erfahren hat,

Digitized by Google

sagen uns seine Gedichte bestimmt genug, doch mehr andeutend als ausführend; die Scheu, innerlichste Erlebnisse vor den Markt zu bringen, steht auch einem Dichter wohl an, und Mörike bewahrt diese Scheu nicht blos in Sachen der Liebe.

An Goethe, der manchmal in einer einzigen Anfangszeile so viel zu sagen weiss (»Es schlug mein Herz; geschwind zu Pferde!«), gemahnt Mörike auch darin, dass er oft mit nur wenigen Worten uns in die Grundstimmung des Gedichts einführt. Wir lesen:

In dieser Winterfrühe
Wie ist mir doch zu Muth!
O Morgenroth, ich glühe
Von deinem Jugendblut.

und wissen sofort, dass ein kräftig erregter Jüngling spricht, von welchem wir Aeusserungen kühner Thatenlust zu erwarten haben. Manches Gedicht entwirft in knappestem Rahmen ein stimmungsvolles Naturbild; so das folgende, »Septembermorgen« überschrieben.

Im Nebel ruhet noch die Welt,
Noch träumen Wald und Wiesen:
Bald siehst du, wenn der Schleier fällt,
Den blauen Himmel unverstellt,
Herbstkräftig die gedämpfte Welt
In warmem Golde fliessen.

Wem kommt dabei nicht unwillkürlich zu Sinn: »Ueber allen Gipfeln ist Ruh«? Die Stimmung ist dort eine ganz andere; aber hier wie dort ist das Gedicht bei aller Kürze in sich fertig, das Gemälde erlangt seine Ausdehnung in der Seele des Lesers.

An eine bewusste Nachahmung Goethe's ist bei Mörike nirgends zu denken; dies geht schon aus der neben vielen Berührungspunkten doch vorhandenen Verschiedenheit im Wesen beider Dichter hervor. Dass übrigens Goethe's bildender und läuternder Einfluss auf den jungen Poeten besonders wirksam war, ist unverkennbar und konnte bei dessen geistiger Organisation gar nicht anders sein. Mörike's hohe Verehrung für Goethe ist bezeugt durch sein im Alter von 24 Jahren geschriebenes Sonnett »Antike Poesie«:

Ich sah den Helikon in Wolkendunst,
Nur kaum berührt vom ersten Sonnenstrahle:
Schau! jetzo stehen hoch mit Einemmale
Die Gipfel dort in Morgenröthebrunst.

Hier unten spricht von keuscher Musen Gunst
Der heil'ge Quell im dunkelgrünen Thale;
Wer aber schöpft mit reiner Opferschale,
Wie einst, den echten Thau der alten Kunst?

Wie? soll ich endlich keinen Meister sehn?
Will keiner mehr den alten Lorbeer pflücken?
— Da sah ich Iphigeniens Dichter stehn:

Er ist's, an dessen Blick sich diese Höhn
So zauberhaft, so sonnewarm erquicken.
Er geht, und frostig rauhe Lüfte wehn.

Eine Iphigenie zu dichten war allerdings Mörike nicht berufen. Aber dass auf andern Gebieten der Poesie gerade er, dessen Geist aus den Dichtern des Alterthums von Jugend auf Nahrung gesogen hatte, zu Denen gezählt werden muss, welche »mit reiner Opferschale« aus dem kastalischen Quell geschöpft haben, verräth schon das Sonnett selbst.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen von Rud. Weinwurm.

Frau Musica. Gedicht von Friedr. Oser, componirt für Männerchor, Solo und Orchester von Rudolf Weinwurm. Op. 26. Preiscomposition. Offenbach a/M., Joh. André.

Partitur (geschrieben) 66 S. Fol. M. 8.
Clavierauszug 23 S. Fol. M. 3. 60.

Der Autor dieser Composition für Männerchor mit Orchester gehört nicht zu unseren Geschwindschreibern, und das ist zunächst eine Eigenschaft, welche ein gutes Vorurtheil für ihn erweckt. Wenn Einem die Opera dutzendweise zugehen, mitunter mehrmal im Jahr, so ist auch die beste Theilnahme nicht im Stande einem solchen Courierzuge zu folgen. Was des Nachdenkens Anderer werth sein soll, muss nicht in gedankenloser Eile in die Welt geschickt werden. Herrn Weinwurm's Position wird dadurch keineswegs verschlechtert, dass erst Op. 26 auf seinem Werke steht und nicht schon Op. 126, was einige Andere bei seinen Jahren aufweisen können. Seinem Dichter hat diese Musik augenscheinlich sehr gefallen, denn in der unlängst erschienenen Sammlung von Oser's Liedern sind dieselben u. a. auch Herrn Weinwurm zugeeignet. *)

Das hier componirte Gedicht steht in der genannten Sammlung (Liederbuch von Oser, Basel 1875) als Nr. 365 mit der Ueberschrift »Frau Musica im Schweizerland« und fängt an »Im *Schweizerland*, im schönen Land«. Derselbe Name wiederholt sich in allen fünf Strophen. Der Componist hat dafür beliebt zu singen und sagen: »Im *deutschen* Land, im schönen Land« — und wenn es weiter heisst »Frau Musica, wie weilst du gern!« so wird man diese Aenderung wohl für berechtigt halten. Zu den folgenden Versen und dem ganzen Gedicht stimmt sie indess weniger, denn dieses ist offenbar auf die Schweiz berechnet und hat ein eidgenössisches Sängerfest im Auge. Die Aenderung scheint also erst durch Verlagsrücksichten veranlasst zu sein.

Das Gedicht kennzeichnet sich dadurch als ein echt lyrisches, dass es in allen fünf Strophen eine gleichmässige allgemeine Stimmung anschlägt, das Lob der Musik im Schweizerlande, und dieses dann in dem zweiten längeren Theil der Strophe durch verschiedene Bilder individualisirt. Von solchen Bildern, welche der Musik den Willkommen bieten, haben wir in der ersten Strophe den Sturm ob den Flühen, den Giessbach, die Welle am See und sonstige Regungen der Natur. In der zweiten Strophe ist's das Alpenhorn und der Vogel, welche an der Musiklust theilnehmen. Die dritte Strophe zeigt, wie die Musik den Sturm der Schlacht beflügelt — aber die Art, wie der Dichter sich dieses vorstellt, möchte wohl beweisen, dass er mit seinen schweizerischen Landsleuten so glücklich war, eine eigentliche Schlacht niemals erlebt zu haben, denn wir versichern ihn, man kann ein todesmuthiger Mann sein, aber »das Herz im Leibe lacht« einem gerade nicht, wenn die schmetternde Musik den blutigen Tanz eröffnet. Diese Strophe des liebenswürdigen Dichters finden wir etwas leicht oder, wenn er es uns nicht übel nehmen will, leichtsinnig; sie entspricht nicht dem Gefühl der besten Kämpfer unserer Zeit und passt eher für die alten Lanzenknechte. Die nächste Strophe richtet den Blick zur Gottheit in einer Stimmung, deren berufener Dolmetsch die Musik von jeher gewesen ist. Die Schlussstrophe

*) Wir benutzen diese Gelegenheit, um einen argen Druckfehler zu berichtigen, welcher sich in der Recension des Oser'schen Liederbuches in der vorigen Nummer Sp. 669 und 670 befindet. Der Dichter wird dort *Oeser* genannt, er heisst aber *Friedrich Oser*.
D. Red.

Digitized by Google

knüpft an den frohen Anfang, wünscht, die Musik möge ihnen treu bleiben und für alles Schöne und Hohe den rechten Ausdruck finden.

Ein Gedicht ist dann ein musikalisches zu nennen, nicht wenn es in jeder Hinsicht fehlerfrei oder mit hoher Poesie gesättigt ist, sondern wenn es eine solche Gruppirung bildlicher Vorstellungen enthält, dass der Musiker dieselben mit seinen Tönen gestalten kann. Dass Oser's Lobgedicht auf die Musik diesen Anforderungen entspricht, wird die vorstehende Analyse desselben gezeigt haben.

Weinwurm fasst die drei ersten Strophen durch einen gleichartigen Anfang zusammen, welcher sich damit als das Hauptmotiv darstellt. Im weiteren Verfolg bieten die verschiedenen Bilder Anlass zu verschiedener Gestaltung. Hierbei sind die erste und dritte Strophe einander wieder mehr musikalisch genähert, folgend den verwandten Bildern des Sturmes in der Natur und in der Schlacht. Für musikalische Abrundung ist also vollauf gesorgt. Die Themen sind durchweg glücklich erfunden und ausdrucksvoll, die Begleitung greift lebhaft und nachdrücklich mit ein, so dass stellenweise entschiedene Wirkungen erzielt werden und die Gesammtwirkung zu den aufgewandten Mitteln im Verhältniss steht.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Aus Basel.

⊕ Da in dem Berichte in Nr. 22 d. Jhrgs. über hiesige »Personalia« gesprochen wurde, so ist es vielleicht erlaubt, diesem Capitel eine kurze Fortsetzung zu geben, umsomehr, als die Veränderungen, welche seitdem hier vorgegangen sind, in Folge der dabei in Betracht kommenden Persönlichkeiten auch ausserhalb Basels und der Schweiz ein gewisses Interesse finden dürften.

Es wurde damals berichtet über die Krankheit des Herrn Kapellmeister E. Reiter, über die provisorische Uebernahme seiner Aemter durch Herrn S. de Lange und die Aussichten desselben, hier als definitiver Nachfolger Reiter's angestellt zu werden, woran hier sozusagen Jedermann fest glaubte. Mittlerweile ist Reiter gestorben, Herr S. de Lange aber sein Nachfolger nicht geworden, sondern der frühere Dirigent der Euterpe und des neuen Bach-Vereins in Leipzig, Herr Alfred Volkland. Bei der entschiedenen Absicht der hiesigen leitenden Kreise nämlich: alle Vereine wie bisher unter einem Director beisammen zu halten, war es jedenfalls nicht ganz leicht, die Mitglieder von vier Commissionen (Kapellverein, Concertgesellschaft, Gesangverein, Liedertafel) gleichmässig zu befriedigen. Herr S. de Lange scheiterte an der Liedertafel, deren Behandlung ihm am wenigsten geglückt war, und an der Auswahl unter Solchen, welchen die hiesige Stelle sehr annehmbar erschien. Herr Volkland, welcher namentlich durch die Erfolge des Bach-Vereins in Leipzig einen bedeutenden Ruf erlangt hatte, erhielt alle vier Stimmen und hat seine Thätigkeit dahier bereits angetreten. Herr S. de Lange, durch jene Vorgänge begreiflich etwas alterirt, verlässt nun Basel zu Neujahr wieder und geht nach Paris. Sein Weggang wird sehr bedauert und reisst auch wirklich eine bedauerliche Lücke in das hiesige Musikwesen; denn als vorzüglicher Orgel- und Clavierspieler, besonders auch als erster Clavierlehrer an der Musikschule, wird er nicht so leicht zu ersetzen sein; er war auch persönlich sehr beliebt, und sein etwaiger Nachfolger wird Mühe haben, sein Andenken zu verwischen. Wir können hier sogleich beifügen, dass er als Orgelspieler am 20. d. M. ein Concert gab, das wohl als sein Abschiedsconcert nach dieser Seite zu betrachten sein dürfte. Er spielte darin mit gewohnter Meisterschaft Fantasie und Fuge C-moll, Präludium und Fuge D-dur von S. Bach, Händel's Adur-Concert, Andante aus seiner eigenen G moll-Sonate und Moderato aus Schumann's Op. 60.

Mittlerweile sind wir auf merkwürdige und ziemlich überraschende Weise zu einem Sänger und Gesangslehrer gekommen. Herr Emil Hegar, als erster Violoncellist in Leipzig thätig und rühmlichst bekannt, musste wegen eines andauernden Muskelschmerzes das Violoncell-Spiel aufgeben, bildete sich dann zum Sänger aus und liess sich hier in seiner Vaterstadt als Gesanglehrer nieder. Als gebildeter Sänger zeigte er sich sofort in einer Händel'schen Arie und mehreren Liedern, die er kürzlich in einem Concert zum Besten gab. Die Musikschule hat ihn so eben für verschiedene Gesangsklassen gewonnen.

Das neue Theater ist nun auch eröffnet worden und zwar mit Don Giovanni; Troubadour, Jüdin, Czaar und Zimmermann, Martha, Fidelio folgten. Das Sängerpersonal lässt vorläufig viel zu wünschen übrig, besonders fehlt noch eine leidliche Primadonna.

Leipzig, 18. October.

Die Gewandhausconcerte der bevorstehenden Wintersaison 1875/76 nahmen am 14. d. M. unter den glänzendsten Auspicien ihren Anfang. Eröffnet wurde das erste Concert durch L. van Beethoven's Ouvertüre Op. 124 und beschlossen mit R. Schumann's Symphonie Nr. 2 C-dur. In beiden Werken zeigte sich das Orchester in seiner bekannten Kraft und Vorzüglichkeit. Als ein erfreuliches Ereigniss ist zu berichten, dass, wie im Theater, so auch im Gewandhause nunmehr die tiefere Stimmung eingeführt ist, was sicher allen Sängern, welche in Zukunft dort aufzutreten gedenken, höchst willkommen sein dürfte. Die Solovorträge bestanden in einem neuen Clavierconcerte (Manuscript) von Ferdinand Hiller, in der Arie aus Iphigenie von Gluck »Du, die mich befreit vom Tod«, sowie in Liedern von R. Schumann und F. Schubert. Wir zählen das Clavierconcert zu den bestgelungenen Solocompositionen dieses Tonsetzers, denn es ist nobel in der Conception, von feiner Webung und ausdrucksvollem Wesen im Adagio, interessant in der Orchestration und dabei sehr dankbar für den Solisten. Der Altmeister spielte sein Werk mit makelloser Technik und, angesichts seiner Jahre, mit bewundernswürdiger Frische. Er fand, gleich Frau Joachim, welche uns von Neuem durch ihren plastisch schönen Gesang entzückte, die wärmste Aufnahme beim Publikum. Schliesslich sei noch erwähnt, dass an diesem Abende unser verdienstvoller Concertmeister Herr Engelbert Röntgen sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum feierte, wie uns auf unsere Frage nach dem Grunde des lorbeerbekränzten ersten Violinpultes mitgetheilt wurde.

Sonnabend den 16. October begannen auch die Kammermusiksoiréen im Saale des hiesigen Gewandhauses. An der ersten Violine sass Herr Concertmeister Schradieck, an der Viola Herr Concertmeister Röntgen. Die genannten Herren werden während der Krankheit des ständigen Bratschisten Herrn Thümer in der Uebernahme dieser beiden Instrumente bis auf Weiteres alterniren. Die zweite Violine, sowie das Violoncello waren wie bisher durch die Herren Haubold und Schröder besetzt. Zur Eröffnungsnummer hatte man Mozart's G dur-Quartett und zur Schlussnummer Beethoven's F dur-Quartett (Op. 59) für Streichinstrumente gewählt. Liess der Vortrag der ersten Sätze des Mozart'schen Quartetts bei aller äusseren Präcision der Ausführung noch einigermaassen empfinden, dass ein Quartett aus vier Instrumenten besteht, so übte bald die himmlische Anmuth der Mozart'schen Muse ihre bindenden Zauber und einigte namentlich die sprühende Champagnerlaune des Finale Alles zu einem schönen Geiste, in welchem denn auch Beethoven's tiefsinnigere Tondichtung zu vollendeter Darstellung gelangte. Zwischen beiden Quartetten sprach wieder Meister Hiller zugleich als Tonsetzer und Pianist in Tönen zu uns und zwar zuerst in einer Violoncello-Sonate (Manuscript) — ein Werk von meisterlicher Factur, für uns aber weniger erwärmend, als das jüngst gehörte Clavierconcert dieses Componisten — sodann in drei Fantasiestücken für Pianoforte aus »den Gestalten des Mittelalters« a) der Ritter, b) der Minnesänger, c) der Landsknecht. Müssen wir constatiren, dass in Herrn Dr. Hiller's Spiel wieder alle Vorzüge einer überaus durchgeistigten, mustergiltigen soliden Technik zu Tage traten, so ist es auch unsere Pflicht zu sagen, dass der Meister bei dem Vortrage der Sonate in Herrn Schröder einen höchst geschickten und verständigen Partner fand.


Digitized by Google

ANZEIGER.

[216] Im Verlage von *J. Rieter-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist soeben erschienen und kann durch jede Buch-, Kunst- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Moritz von Schwind's
Illustrationen
zu

FIDELIO.

In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*.

Neue Separat-Pracht-Ausgabe.

Mit Dichtungen von Hermann Lingg.

Inhalt:

Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.

Imperial-Format. Elegant cartonnirt.

Preis 12 Mark.

[217] **Für Concertinstitute.**

Mendelssohn's Werke.

Ouverture zur Oper: die Hochzeit des Camacho. Op. 10 in E.

Partitur 3 Mark 30 Pf. Stimmen 4 Mark 20 Pf.

Ausgabe für			
—	Klavier zu 2 Händen	1 Mark	50 Pf.
—	— zu 4 Händen	2 -	- -
—	2 Klaviere zu 4 Händen	2 -	25 -
—	— zu 8 Händen	3 -	50 -
—	Klavier und Violine	2 -	25 -
—	— zu 4 Händen, Viol. u. Cello. U. d. P.		

Diese Ouverture, welche bei der Veranstaltung der Gesammtausgabe von Mendelssohn's Werken gleichsam neu ausgegraben wurde, ist ein Jugendwerk Mendelssohns vom Jahre 1825, dem freilich schon im nächsten Jahre die zum Sommernachtstraum folgte; sie stammt folglich aus einer Periode des Componisten, in welcher er mit Riesenschritten vollendeter Meisterschaft entgegenging. Durch ihre überaus heiterfestliche Stimmung, durch die frischen charakteristischen Motive und eine glänzende Instrumentirung kann sie auf allgemeinen Beifall Anspruch machen und wird allen Concertinstituten eine willkommene Erscheinung sein.

Lei zig, d. 18. October 1875.

Breitkopf & Härtel.

[218] In meinem Verlage erschien soeben:

Die todte Braut.

Gedicht von Rob. Reinick.

Romanze

für Mezzosopran, Solo, vierstimmigen Chor und Clavierbegleitung

componirt von

Josef Rheinberger.

Op. 81.

Clavierauszug Pr. M. 2,60.
Chorstimmen complet Pr. M. 1,40.
Einzeln: Sopran à 50 Pf., Alt, Tenor und Bass à 30 Pf.

Leipzig. **C. F. W. Siegel**'s Musikalienhandlung.
(*R. Linnemann.*)

Mendelssohn's Werke für Kammermusik

[219] **vollständig.**

Für fünf und mehrere Streichinstrumente.

	Partitur.	Stimmen.
Complet in 1 brochirtem Bande und in Umschlägen	M. 9. 30.	M. 14. 40.
Octett f. 4 Violinen, 2 Bratschen u. 2 Violoncelle. Op. 20. in Es	- 3. 90.	- 6. 30.
Erstes Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Op. 18. in A	- (3. —)	- (4. 20)
Zweites Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Op. 87. in B	- 2. 40.	- 3. 90.

Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.

	Partitur.	Stimmen.
Complet in 1 brochirtem Bande	M. 13. —	M.
» » 4 brochirten Bänden	- — —	- 20. —
Erstes Quartett. Op. 12. in Es	- 1. 80.	- 3. —
Zweites — — Op. 13. in Am	- 2. 10.	- 3. —
Drittes — — Op. 44. No. 1. in D	- 2. 10.	- 3. 30.
Viertes — — Op. 44. No. 2. in Em.	- 2. 40.	- 3. 30.
Fünftes — — Op. 44. No. 3. in Es	- 2. 40.	- 3. 90.
Sechstes — — Op. 80. in Fm	- 1. 80.	- 3. —
Andante, Scherzo, Capriccio u. Fuge. Op. 81. in E, A m., E m. u. Es	- 1. 80.	- 2. 70.

Für Pianoforte und Saiteninstrumente.

	Part. u. St.
Complet in Umschlägen	M. 48. —
Sextett f. Pfte., Violine, 2 Bratschen, Violoncell u. Contrabass. Op. 110. in D	- 7. 20.
Erstes Quartett für Pfte., Violine, Bratsche und Violoncell. Op. 1. in Cm	- 4. 20.
Zweites Quartett f. Pfte., Violine, Bratsche und Violoncell. Op. 2. in Fm	- 4. 50.
Drittes Quartett f. Pfte., Violine, Bratsche und Violoncell. Op. 3. in Hm	- 7. 50.
Erstes grosses Trio für Pfte., Violine und Violoncell. Op. 49. in Dm.	- 4. 80.
Zweites grosses Trio für Pfte., Violine und Violoncell. Op. 66. in Cm	- 5. 10.
Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 4. in Fm	- 2. 10.
Variations concertantes für Pianoforte und Violoncell. Op. 17. in D	- 1. 50.
Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 45. in B	- 3. 30.
Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 58. in D	- 3. 60.
Lied ohne Worte für Violoncell und Pianoforte. Op. 109. in D	- (— 90)

Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

Compositionen von Camillo Saint-Saëns

[220] im Verlage von

F. E. C. Leuckart in Leipzig.

Soeben erschien:

Concertstück für Violine

mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte

von

Camillo Saint-Saëns.

Op. 20.

Partitur in 8⁰. Geheftet . . . . . M. 8,00.
Orchesterstimmen in Abschrift.
Für Violine mit Pianoforte . . . . . M. 5,00.
(Die Violinstimme eingerichtet von *J. Lauterbach.*)

Früher erschienen:

Saint-Saëns, Camillo, Op. 14. **Quintett** (in A) für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello . . M. 15,00.

Saint-Saëns, Camillo, Op. 16. **Suite** (Praeludium; Serenade; Scherzo; Romanze; Finale) für Violoncello und Pianoforte . . . . . M. 7,00.

Saint-Saëns, Camillo, Op. 18. **Trio** (in F) für Pianoforte, Violine und Violoncello . . . . . M. 10,00.

[221] Aus dem **Nürnberger Sängerfest-Album** ist mit allen Rechten in meinen Verlag übergegangen:

Möhrig, Ferd., *Der Trompeter an der Katzbach,* 4stimmiger Männerchor. Part. u. Stimmen. M. 2. —.

Joh. André in Offenbach a/M.

Hierzu eine Beilage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. November 1875. **Nr. 44.** X. Jahrgang.

Neue Opern.

II.

Die Maccabäer.

Oper in drei Aufzügen nach Otto Ludwig's gleichnamigem Drama von H. S. von Mosenthal. Musik von Ant. Rubinstein.

(Verlag von Bote und Bock. Berlin.)

Die Handlung dieser Oper folgt im Allgemeinen der des Ludwig'schen Dramas. Das Zusammenziehen derselben in drei Acte und das Wesen der Oper überhaupt, welches den Textdichter nöthigte das mehr reflectirende Element zu Gunsten des Lyrischen zurücktreten zu lassen, veranlasste einige Abweichungen, welche mit einer Ausnahme uns durchaus motivirt erscheinen. Diese betrifft jene Scene, wo die den Sabbath feiernden Juden vom Heer der Syrer überfallen und hingeschlachtet werden. Im Ludwig'schen Drama wird dieser Vorgang erzählt, den die Oper uns vor Augen führt. Während im Schauspiel das in ausgeführten Schilderungen und Erzählungen sich einmischende epische Element, wo es an rechter Stelle hervortritt, dem Ganzen nur zum Schmuck gereicht (man erinnere sich im Hamlet an den Bericht vom Tode Opheliens, an die Erzählung des schwedischen Hauptmanns im Wallenstein), verlangt allerdings das Wesen der Oper, dass bedeutungsvolle Vorgänge nicht erzählt, sondern miterlebt werden. Man wird dagegen einwerfen: wer kann die grosse Wirkung in Abrede stellen, welche die berühmte Scene in Marschner's Vampyr (wo dieser dem Aubry das schaurige Geheimniss seiner Existenz enthüllt), wer den gewaltigen Eindruck leugnen, den ein grosser dramatischer Sänger durch die Erzählung von Tannhäusers Romfahrt hervorbringt? — Aber hier handelt es sich bei den redenden dramatischen Personen nicht um die objective Schilderung ausser ihrem Gefühlsleben liegender Vorgänge, sie schildern vielmehr dieses, ihr eigenstes Gefühlsleben selbst, und bewegt sich die dramatische Musik bei diesen sogenannten Erzählungen also recht eigentlich in ihrem Elemente. Dennoch wirkt jene Scene der Maccabäer, in der die wehrlosen, betenden Juden von den Syrern überfallen werden, so peinlich bei der Darstellung, dass uns jedes Auskunftsmittel willkommen erschiene, dem es gelänge, diesen Anblick dem Zuschauer zu ersparen. Dass der Textdichter die Zerwürfnisse der Judäer mit den Simeiten möglichst zurücktreten liess (sie scheinen uns noch immer zu viel Raum im Textbuche einzunehmen), war gewiss recht gethan. Einen ernsten Vorwurf hat man darüber laut werden lassen, dass Herr von Mosenthal eine Liebesintrigue in die Handlung verwoben habe. Wie uns scheint, sehr mit Unrecht. Der Componist kann ihm nur dankbar dafür sein, denn ihm ward Gelegenheit zu einem anmuthigen und dankbaren Musikstück geboten, die er so vortrefflich auszunutzen verstand, dass jeder unbefangene Hörer diese Aenderung als eine Bereicherung mit Freuden acceptiren wird. Ist nicht die Liebe das eigentliche Grundelement aller Lyrik? — Dem Componisten scheint es ordentlich wohl geworden zu sein, dass er hier in vollem Zuge sein lyrisches Empfinden konnte ausströmen lassen, und hebt sich diese Scene mit ihrer süssen, wir möchten sagen stilvollen Sinnlichkeit sehr glücklich von dem dunkeln Grunde der Haupthandlung ab und bildet einen wirksamen Contrast zu den Scenen von theils ruhig patriarchalischem, theils wildbewegtem fanatischen Charakter. Des Contrastes aber bedarf die Musik, vor Allem die dramatische. Dass Rubinstein die vom Stoff ihm gebotenen Contraste so wirksam auszunutzen und musikalisch zu verwerthen verstand, beweist eben an sich schon seine grosse Befähigung zur dramatischen Musik. Wie neu und fremdartig klingt der Marsch der Syrer mit seinen knappen Rhythmen in die patriarchalische Ruhe des alttestamentarischen Judenthums hinein, wie hebt sich der ein heiteres Heidenthum predigende Gesang der griechischen Priester von den Gebeten der Judäer ab, in denen sie Jehova, den Gott des Zorns, anrufen! Dem Textdichter aber gebührt die Anerkennung, dem Componisten in glücklichster Weise vorgearbeitet und ein Opernbuch geschrieben zu haben, dessen musikalisch schwungvolle und bis auf wenige Ausnahmen edle Sprache schon beim Lesen angenehm berührt. — Fassen wir die formelle Gliederung, die Structur des Ganzen in's Auge, so finden wir, dass auch in diesem Werke die Eintheilung in einzelne Musikstücke aufgegeben und die Eintheilung in Scenen an deren Stelle getreten ist. Damit kennzeichnet sich genügend das Hervortreten des dramatischen Princips. Es fragt sich nun, in wie weit dadurch das Recht der Musik in selbständigen, festgegliederten Formen sich auszusprechen, beeinträchtigt, in wie weit es gewahrt blieb, und da gewinnen wir den Eindruck, dass dieses Betonen des dramatischen Princips — im allgemeinsten Sinne — der einzige Punkt ist, welcher auf einen Einfluss Wagner's hinweist. Die Musik der Maccabäer enthält kaum einen Takt, der durch Wagner's Klangwesen, durch die Eigenart seiner Melodiebildung beeinflusst erscheint. Vor Allem tritt überall das Declamatorische dem Gesanglichen gegenüber zurück. Eher begegnen wir Anklängen an Meyerbeer, und bei den feierlicheren Momenten an Mendelssohn. Einzelne Melodiewendungen weisen ab und zu auf Méhul hin, der der Musik seines »Joseph« zuerst eine gewisse alttestamen-

Digitized by Google

tarische Färbung zu geben verstand. Erwähnen wir noch, dass in dem Ensemble des Liebesduetts zwischen Kleopatra und Phaon (Eleazar) die Melodieführung auf Aehnliches bei Gounod hinweist, so haben wir dargelegt, an welche Erscheinungen der Vergangenheit und Gegenwart Rubinstein's Musik anknüpft. Dass es sich hierbei nicht um äusserliche Reminiscenzen handelt, dass durch solche verwandtschaftliche Beziehungen die starke Eigenart des Componisten nicht gefährdet wird, braucht kaum erwähnt zu werden. Diese Eigenart tritt überall — auch in ihren Schwächen — bei den Maccabäern mit Entschiedenheit zu Tage, und wo der Componist dem Fluche des Epigonenthums nicht entgehen kann, weiss er die sich ihm aufdrängenden fremden Elemente sich doch vollständig zu eigen zu machen.

Was Rubinstein's Opernform von der des »musikalischen Dramas« am meisten unterscheidet, ist, dass nicht ein fortlaufendes symphonisches Gewebe von Leitmotiven sich vor uns entfaltet, dem die Singstimmen, fast immer einzeln auftretend, in vorwiegend declamatorischer Haltung sich gesellen. Das Gesangliche, wie schon gesagt, ist vorherrschend und nur hier und da klingt ein schon gehörtes Motiv wieder an, ein Mittel der Charakterisirung, das auch unsere classischen Meister nicht verschmähten. Der Sologesang aber tritt wieder zurück gegen den Ensemble- und Chorgesang. Kein Musikstück, das einer Arie ähnlich wäre, enthalten die Maccabäer. Nur breite, leidenschaftliche Recitative oder ausgeführtere Arioso-Sätze geben den Solisten Gelegenheit sich geltend zu machen. Dieses Vorwalten der (oft doppelchörig behandelten) Chormassen giebt in Verbindung mit dem alttestamentarischen Stoff den »Maccabäern« an manchen Stellen einen fast oratorienhaften Charakter. Jeder Scene ist die Einheit der Tonart gewahrt. Jede Hauptscene läuft ausserdem in ein compactes Musikstück aus, dessen formale Entwickelung allerdings nach den Anforderungen des dramatischen Fortgangs modificirt erscheint, aber dennoch, in den meisten Fällen, auch allen specifisch musikalischen Anforderungen genügt, und meistens durch glückliche Steigerung zu einem wirksamen Höhepunkte führt. Jene die Handlung weiterführenden, die nächste Situation vorbereitenden Scenen in ihrer recitativischen, reichlich mit Arioso-Sätzen untermischten Form sind flüchtiger behandelt. Wenn man bedenkt, dass diese Uebergangsscenen den Dialog der deutschen Singspiel-Oper, das Secco-Recitativ der italienischen Opernform ersetzen sollen, so erscheint das ganz motivirt. Dennoch hat es der Componist sich hier zuweilen etwas zu leicht gemacht, und tragen nicht wenig derartige Scenen einen durchaus improvisatorischen Charakter. Die Declamation der Recitative, wenn auch hier und da durch einzelne Betonungen den Ausländer verrathend, ist im Allgemeinen ebenso correct als ausdrucksvoll. Dass aber eine lange Reihe von Takten hindurch die recitirende Singstimme von demselben tremulirenden verminderten Septimen-Accord (für welchen der Componist überhaupt eine grosse Vorliebe zeigt) begleitet wird, ist doch zu bequem. Bei anderen vorbereitenden Stellen wird der Text in ziemlich gleichgiltiger Weise zu einer oftmals wiederholten Orchesterfiguration herunter declamirt. Dergleichen documentirt eine Flüchtigkeit der Arbeit, an die man bei Rubinstein leider gewöhnt ist. Uns ist kaum ein grösseres Stück von ihm bekannt, an dem sich nicht ein Nachlassen der inneren Wärme erkennen liesse, wo nicht die Routine beendete, was der begeisterungsvolle Schaffensdrang begann. Wenn dieses bei Werken der Kammer- und Concertmusik immer peinlich berührt, so ist es bei einer Oper, besonders beim Hören und Sehen derselben, leichter zu ertragen, da auch dem Hörer erwünscht ist, über alle Momente von mehr vorbereitendem Charakter schneller hinwegzukommen, und der nächsten Situation zugeführt zu werden, die der Musik Gelegenheit giebt, sich in breiteren, gesättigteren Formen auszusprechen. Bei allen Höhepunkten der dramatischen Handlung aber bleibt der Componist uns musikalisch nichts schuldig, und der Ernst, mit der er die Situationen bis zum Schluss erfasst, liefert uns den Beweis, dass sein Interesse an der eigenen Arbeit nicht erkaltete. Höchst erfreulich ist die Wahrnehmung, dass die Singstimmen nirgends vom Orchester gedrückt oder auch nur genirt werden, wie interessant dieses auch durchweg behandelt sei und an geeigneten Stellen mit entsprechender Sonorität mit zu reden weiss. Nachdem wir jetzt die Musik im Allgemeinen charakterisirt haben, wenden wir uns der näheren Betrachtung ihrer Einzelheiten zu.

Die Maccabäer haben keine Ouvertüre. Die knappgehaltene Einleitung beginnt mit einem von den Bässen im Adagio-Tempo intonirten Gange, der später von den übrigen Orchesterstimmen aufgenommen wird und vom Vorwurf des Phrasenhaften nicht ganz freizusprechen ist. Eine auf dem verminderten Septimenaccord basirende Zweiunddreissigstel-Figur der Bässe von drohendem Charakter führt zu einer unruhigen, durch Vorhalte in der Oberstimme charakteristischen Stelle mit fortlaufenden Sechzehntel-Figuren, die ebenso wie der anklingende Gesang der griechischen Priester auf das erste Finale hinweisen. Die Anfangs gehörten Achtelgänge der Bässe führen auf die Dominante von G-moll, und mit Hülfe eines zwanzig Takte langen Crescendos zum Eingangschor (G-dur) der Oper, dessen Motiv von idyllischer Anmuth (Reminiscenzenjäger werden vielleicht den Rhythmus des *god save the king* darin erkennen) zuerst der Alt, und später (in H-dur) der Sopran intonirt. Die Wendung nach der Dominante von G-dur zurück, das anklingende C-dur, Alles das ist bei aller Einfachheit von grossem Reiz. Eine innige Gesangstelle des Joarim (E-moll $^6/_8$) führt zu einem *l'istesso tempo* (in G-dur $^4/_4$), welches die wiegende Triolenfigur der Violinen weiter führt und mit den Worten: »Heimathsthal, wo er einst wallte« beginnend, die Erinnerung an den Hirtenkönig David weckt. Die herzliche Melodie, die keusche Weise des Ausdrucks, die Wirkung der Solostimmen über dem ihnen sich gesellenden Chor, so anspruchlos, mit so bescheidenen Mitteln das Alles gestaltet erscheint, so innig und erwärmend ist der Eindruck. Mit Leah's Auftreten und dem bald darauf folgenden ihres Lieblingssohnes, des auf Judah's Ruhm eifersüchtigen Eleazar, gewinnt die Musik, wenn auch vorläufig nur in loserer recitativischer Form, erhöhte Bedeutung des Ausdrucks. Leah's durch wirksame Züge ausgestattete Erzählung ihres Traumes führt mit den Worten: »Die Königskrone um den Priesterhut« (D-dur $^6/_4$) zu einem schönen Quartettsatz von gesättigter Klangwirkung, der dadurch, dass als tiefste Stimme des Soloquartetts der helle Tenorklang gehört wird, so wie durch den Wechsel von H-dur und D-dur gegen den Schluss hin noch an bestrickendem Reiz gewinnt. Hieran schliesst sich (B-dur $^6/_8$) ein ausgeführter Chor der Hirten, vom Sopran intonirt und vom Alt in der Dominante beantwortet. Hierauf setzt der Tenor in der Grundtonart an, während der Bass das Thema in der Unterdominante bringt, was sehr überraschend wirkt. Dieses Musikstück ist, seiner Ausgeführtheit nach zu urtheilen, dazu bestimmt, Vorgänge auf der Bühne (Aufzüge, Tänze, Gruppirungen) zu begleiten. Trotz mancher harmonischer Härten erhebt es sich durch die interessante Führung der Stimmen weit über das übliche Niveau gewöhnlicher Opernchöre. Von feierlicher Anmuth ist die Anrede der Naëmi (Judah's Gattin) an Leah, welche von dieser als Tochter des Simeiten Boas gehasst wird. Leah entgegnet heftig. Sehr rührend klingt der von der Dominante von G-moll sich auf den Grundton leise herabsenkenden Abschluss zu den Worten: »Sie weint«. Ein frischer Rhythmus (Es-dur $^3/_4$) begleitet das Auftreten Judah's, der vom Volke als Löwentödter gepriesen wird. Leah zürnt ihm, dass er in Spielen seine Kraft vergeude, anstatt auf die Rettung Juda's bedacht zu sein. Hier

Digitized by Google

treten die Simeiten zum ersten Mal mit ihrem gegen Leah und ihre Herrschsucht genährten Hass hervor. Judah tritt besänftigend hinzu und bestimmt Leah zu bleiben. Der Hirtenchor wird wiederholt. Hieran schliesst sich die Einsegnung der Heerden durch Leah. Der Eingang: »*Adonai, Schaddai*« (C Ↄ) ist jedenfalls dem israelitischen Ritus entlehnt und führt zu einem *Andante* (G-moll $^9/_8$), das sich durch Hinzutritt der übrigen Stimmen zu einem Ensemblestück von schönster Wirkung gestaltet. Die einzelnen Stimmen sind charakteristisch geführt, und die beim Sologesang Leah's im Anfang etwas befremdenden ab- und aufsteigenden Triolengänge der Bässe werden später in glücklicher Weise benutzt, die grollende Stimmung der Simeiten zu schildern. Mit dem Schlussaccord tritt das G-dur zugleich mit dem Dreivierteltakt ein. Eine feierliche gangartige Achtelbewegung, aufsteigend in den Bässen, absteigend in den Oberstimmen, verkündet den Auftritt Jojakim's, des Priesters, den Eleazar zur Würde des Hohenpriesters zu berufen erscheint. Mit feierlichen Worten (E-dur $^3/_4$) wendet sich Jojakim an Eleazar. Nach mehren Zwischenreden beginnt Leah (»Zieh deinen Weg«) ein edelgehaltenes gesangliches, an Mendelssohn'sche Art anklingendes Motiv (E-dur $^4/_4$), aus dem sich dann abermals ein breites Ensemblestück mit Chor entwickelt, von imposanter Vielstimmigkeit. Amri's des Simeiten Wehruf, der das Anrücken der Syrer verkündet, leitet das Finale ein. Mit frischem, energischem Rhythmus (D-dur $^3/_4$) unterbricht der Marsch der Syrer die Wehrufe der Juden. Weniger erfreulich als der Anfang ist der zweite Theil des Marsches mit seinen etwas gespreizten übermässigen Bassschritten. Sehr frappant dafür aber wieder die Rückleitung in das Anfangsmotiv. Das Trio begleitet den Eintritt der griechischen Priester und intonirt (in B-dur $^{12}/_8$) deren prächtig-feierlichen Anruf der Pallas-Athene. Nach Wiederholung des ersten Marschthemas folgt die Aufforderung des Gorgias, sich dem Antiochus zu unterwerfen und seinen Göttern zu dienen. Entsetzt über dieses Ansinnen nehmen die Juden das in der Instrumentaleinleitung bereits vorgekommene Motiv mit unruhiger Sechzehntelbewegung auf, der sich später Triolen gesellen. Die Unterwerfung der Simeiten, Leah's Entrüstung über Judah, der sie beschwichtigt, während er insgeheim Waffen herbeitragen lässt, Alles das ist in lockerer, mehr oder weniger recitativischer Form gehalten. In heiterer Pracht erklingt der bereits erwähnte Gesang der griechischen Priester (»Pallas Athene«), zuerst von vier Solostimmen intonirt (G-dur), in den der Chor der Syrischen Krieger dann einfällt. In einem mächtig anwachsenden Crescendo in E-moll kommt die Entrüstung der Juden zu ergreifendem Ausdruck, worauf die griechischen Priester und Krieger (Tenor und Bass in Octaven) *ff* mit dem »Pallas Athene« wieder einsetzen, während die Priesterknaben (Sopran und Alt) einzelne Rufe (»Pallas Heil!«) dazwischen ertönen lassen. Von grosser Wirkung ist nach einigem Verweilen auf der Dominante (D-dur) der Wiedereintritt dieses bedeutsamen Motivs in B-dur, während die Juden dazu ihren »Gott Zebaoth« anrufen. Dieser reich gestaltete Satz wendet sich dann in sehr schlichter Weise nach der Grundtonart G-dur zurück, in welcher er abschliesst. Eine aufwirbelnde Sextolen-Figur begleitet die Aufforderung der griechischen Priester, ihre Göttin anzubeten, worauf die Juden mit scharfmarkirtem Rhythmus ihr: »Eher den Tod« antworten. Nachdem G-moll berührt wurde, wird bei der Anrede des Gorgias der Anruf der Pallas Athene in Es-dur vom Orchester wieder aufgenommen und längere Zeit fortgeführt bis zur Modulation nach C-moll. Wenn Judah dem Boas entgegentritt, der sich anschickt der Göttin zu opfern, beginnt ein Allegro-Satz (B-moll $^4/_4$), der ein ansteigendes rhythmisches Motiv fortführt. Nochmals ertönt in Ces-dur und in breiterem Rhythmus der Anruf »Pallas Athene«, als Boas die Opferschaale ergreift. Judah erschlägt ihn, das Allegro-Motiv tritt wieder hervor und begleitet die verwünschenden und segnenden Anrufe der Simeiten und Judäer, zu einem *Moderato* (in B-dur $^4/_4$) überleitend, in welchem Judah sein: »Der Herr ist Gott allein, Israels Herr und Retter« in feierlichem und markirtem dreitaktigen Rhythmus anstimmt. Während die Juden ihm Heil rufen, die Simeiten seinen Tod fordern, Gorgias sich drohend zu ihm wendet, erscheint aufs Neue das frühere Allegro-Motiv, von der Dominante sich zum Grundton von Es-moll wendend, worauf im lichten H-dur der die Seinen ermuthigende Gesang des Judah einfällt. Ganz besonders originell ist die sich anschliessende getragene G dur-Stelle: »Sein Fittig kreist ob unserm Haupt«. Zu der wieder eintretenden Sextolen-Figur abwechselnd mit chromatisch aufsteigenden Triolengängen fordert Judah die Seinen auf, sich zum Heere zu sammeln. Die Syrer fliehen. Aufs Neue hebt Judah seinen Gesang in B-dur an, in den der Chor *ff* einstimmt. Leider ist der Wiedereintritt dieses prägnanten und wirkungsvollen Motivs durch eine Banalität entstellt, nämlich durch eines jener Crescendos, chromatisch über der Dominantharmonie aufsteigend, wie wir sie bei Meyerbeer so häufig finden. Auch die Coda mit ihrem Wechsel des Bdur- und Gesdur-Dreiklangs ist durchaus schablonenhaft und nichts als eine Meyerbeer-Reminiscenz. Wir versuchten von diesem Schlusssatz durch genauere Analysirung ein Bild seiner Entwickelung zu geben, weil sich ein Stück Opernmusik darin entfaltet, wie es nicht oft geschrieben wird, und das seine mächtige Wirkung nicht zum Wenigsten der genialen Benutzung und dem energischen Eingreifen der Chormassen verdankt.

(Schluss folgt.)

Seltsame Stellen in den Werken grosser Meister.
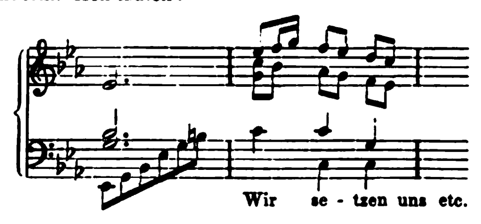
(Von **W. Oppel.**)

(Fortsetzung.)

(S. Nr. 42.)

V.

Abermals kehren wir bei dem alten Bach ein, der uns überhaupt gar manchen Stoff bieten kann für spätere Auswahl. Für diesmal seien es zwei Takte aus der *Matthäus-Passion*, und zwar aus dem Schlusschore. Es ist der letzte Takt des Orchester-Ritornells und der erste Takt des Chores, welche folgendermaassen lauten:



Wer dies nur etwa mit den Augen eines Clavierspielers ansieht, wird gar nicht begreifen, was daran Seltsames sein soll. Das kommt daher: er ist nicht gewohnt, von seinem Instrumente lang andauernde Töne von nur einiger Intensität zu h ö r e n, deswegen gewöhnt er sich auch nicht, sie zu sehen — sonst müsste er doch stutzig werden über das letzte Achtel unseres ersten Taktes, da das *h* des Basses so ungenirt zu dem gehaltenen *b* der zweiten Violine klingt. Die Sache sieht sogar hier noch etwas milder aus als in Bach's Partitur; das *h* geht nämlich nicht, wie anscheinend hier, in das nebenliegende *c*, sondern springt herunter in das tiefe *C*, die Bassingstimme setzt dagegen mit dem hohen *c* ein. Das Ritornell schliesst in Es-dur

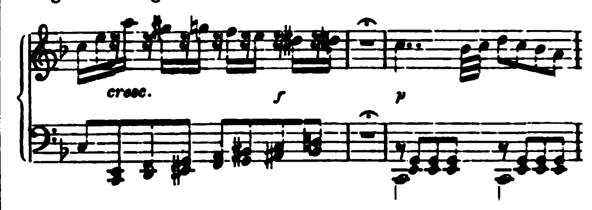
Digitized by Google

und der Chor beginnt in C-moll; ein Uebergang war eigentlich nicht nöthig, nur durfte die Bewegung, Bachischem Stile gemäss, nicht ruhen. Dies führte zu der Accordbrechung des Basses, und da nach dem *g* dieses gebrochenen Accordes noch ein Achtel übrig war, so benutzte dies der Componist zu einer überleitenden Note — oder, wenn wir das *g* dazu rechnen wollen, zu einem überleitenden Accorde — wodurch den Singstimmen, namentlich dem Basse, der Einsatz wesentlich erleichtert wird. Gerade hierin liegt aber auch klar, dass in der Idee des Componisten das *h* in's hohe *c* übergeht, *h* und *c* gleichsam als zu einer Stimme gehörig betrachtet ist, wenn er auch, um der grösseren Kraft willen, bei Beginn des Chores seine Instrumentalbässe wieder in der Tiefe einsetzen lässt.
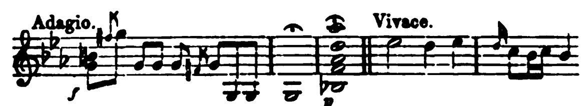
Die zweite Violine hält ihr tiefes *b* den ganzen Takt hindurch und springt dann um neun Stufen in die Höhe, um sich mit der Altstimme zu vereinigen. Es entstehen nun folgende Fragen: Ist es möglich, dass Bach den Missklang übersah, welcher durch jenes *b* und *h* zugleich entsteht und welcher durch keine Regel der Harmonie zu entschuldigen ist? Ist es möglich, dass er, der Meister der Stimmführung, die Unreinheit derselben nicht beachtete, wenn zu gleicher Zeit eine Stimme aus *b* nach *c* und eine andere aus *h* nach *c* geht? Ich verneine beide Fragen, und wenn ich dann die dritte stelle: Konnte er die Ausführung dennoch so wollen, wie sie steht? so muss ich auch dies verneinen. Was wollte er nun aber? Er wollte, dass sein gehaltener Accord ruhig verklinge und bis zum Erscheinen des *h* bereits verklungen sei, so dass dieses ganz allein die Verbindung beider Sätze herstelle. Warum schrieb er aber nicht so? Weil es zu seiner Zeit noch allgemein üblich war, lange Schlussaccorde der Sätze in den längsten Noten zu schreiben, welche die Taktart zuliess, womit dann eben dieses allmälige Verklingen angedeutet war. Am auffallendsten ist dies am Schlusse ganzer Stücke. Bis in die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts schrieb man diese Schlussnoten meist als Maxima, d. h. in der Länge von acht unserer jetzigen ganzen Noten. Dann wurde die Longa, gleich vier ganzen Noten, gebräuchlich als Schlussnote. In einer in meinem Besitze befindlichen Choralsammlung von 1649 ist oft in demselben Chorale die Schlussnote in der einen Stimme als Maxima, in einer andern als Longa geschrieben, was dann in der That einerlei ist: beides bedeutet nur ein ruhiges Aushallen. In jener Zeit fing dann das längst vorhandene Zeichen der Fermate 𝄐 an, üblicher zu werden, und dies mag vielleicht Ursache sein, dass die Brevis, gleich zwei Ganzen, nicht zu der Ehre gelangte, allgemeine Schlussnote zu werden; noch mehr mag der Umstand dazu gewirkt haben, dass mit der Einführung der Taktstriche und der selbständigen Instrumentalmusik zugleich die Notirungsweise in schnelleren Noten überhaupt eingeführt wurde. Und so finden wir denn in Bach's Zeit die Ganze, und im $^3/_4$-Takte die punktirte Halbe, als gewöhnliche Schlussnote langsamer Sätze. Dass sich dieser Gebrauch auch auf Satzschlüsse im Verlaufe der Stücke erstreckt, zeigt obige Stelle. — Wer nun diesen Gedanken weiter verfolgen will, wird ihn für manche Stelle bei unseren älteren Meistern verwerthen können.

VI.

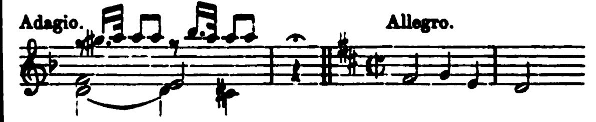
Ich könnte dieser letzten Nummer meines Aufsatzes die Special-Ueberschrift geben: »Die Fermate als Halt«. Es ist bekannt, dass die Fermate namentlich in älterer Zeit auch als Schlusszeichen, statt unseres Wortes *Fine* gebraucht ward; davon wollen wir jetzt absehen. Wir betrachten sie hier nur als Halt und fragen nach ihrer Bedeutung für die Ausführung. »Die Fermate bedeutet, dass die damit bezeichnete Note oder Pause länger zu halten ist, als ihr Werth verlangt.« So oder ähnlich lauten alle mir bekannten Erklärungen der Schulen und Wörterbücher. Prüfen wir dieselbe an einer Stelle, die ich zwar nicht für »seltsam« halte, die es aber in hohem Grade wird, wenn jene Erklärung richtig ist. MOZART's *kleine Clavierphantasie* in D-moll, die bei all ihrer Kleinheit nach meinem Dafürhalten ein vollendetes Kunstwerk ist, enthält in ihrem Adagiosatze folgende Stelle:



Manche Erklärer unserer technischen Ausdrücke gehen so weit, zu sagen, um wieviel die mit 𝄐 versehene Note oder Pause länger zu halten ist; z. B. »in schnellem Tempo um ihren ganzen Werth, in langsamem um die Hälfte desselben«. Nun vergesse man nicht, dass Obiges im *Adagio*-Tempo geht, und halte die Fermate etwa sechs Viertel lang — und dann sage man, ob das nicht mehr als seltsam ist. Die Figur in Sechzehnteln, welche dem Halte fünf Takte lang voraus geht, hat auf mich stets den Eindruck eines ängstlichen Suchens gemacht, das sich steigert, vor dieser Steigerung gleichsam selbst erschrickt, deshalb einen Moment einhält und dann in die früher schon dagewesene Klage zurücksinkt. Diesen Moment des erschreckten Einhaltens drückt die Pause aus. Sie will weiter gar Nichts, als die beiden Sätze trennen. Da aber der vorhergehende Takt ganz vollständig ausgefüllt ist und der nächste mit vollem Takte beginnt, so konnte die dazwischen stehende Pause orthographischer Weise keine andere als eine ganze Taktpause sein. Damit man aber nicht meine, dieselbe solle wirklich einen ganzen Takt lang gehalten werden, sondern sich einfach von Gefühl und Geschmack leiten lasse, hat der Componist das 𝄐 darüber gesetzt. Wer mir in diesem, wie ich glaube, sehr schlagenden Beispiele Recht giebt, wird dies leicht auf andere Fälle anwenden. Hier



haben wir den Schluss der Einleitung einer bekannten Symphonie von Haydn; wenn ich mir für das tiefe *g* im *forte* eine solche Länge zur Noth denken kann — den Accord im *piano* hat gewiss kein Orchester je vier Viertel lang, geschweige länger, gehalten. Wenn daher derselbe Meister an einer entsprechenden Stelle so schreibt:



so will er wahrscheinlich durch die Viertelpause ein ganz besonders kurzes Verweilen andeuten; auch würde er schwerlich sich zu einem so unvollständigen Takte entschlossen haben, wenn nicht gerade ein Wechsel des Tempos und Tongeschlechtes einträte.

Es wird nun jedem literaturkundigen Leser leicht sein, Pendante zu diesen Stellen zu finden. Fassen wir also jene Erklärung in Zukunft lieber so: »Der Halt oder die Fermate bezeichnet ein willkürliches, d. h. dem Geschmacke des Vortragenden oder des Dirigenten überlassenes Verweilen auf der betreffenden Note oder Pause.« Dann können wir zugeben,

Digitized by Google

dass es in den meisten Fällen ein längeres Verweilen sein wird, aber unter Umständen auch ein kürzeres sein kann.

Nachschrift.

Als ich die Nr. I meines Aufsatzes schrieb, stellte ich die betreffende Stelle Beethoven's so dar, wie sie die neue Ausgabe von Breitkopf und Härtel giebt; auch erinnere ich mich, dass damit eine ältere Ausgabe genau übereinstimmt. (Vgl. Nr. 40 dieser Zeitschrift.) Mittlerweile kam mir die neue Ausgabe desselben Werkes von Peters zu Gesicht und ich schlage natürlich sofort jene Takte auf. Da findet sich denn, dass der Herausgeber meiner Ansicht insoweit war, als er die betreffenden Figuren einen halben Takt früher beginnen lässt. Er lässt aber den Fagott vorangehen, die Flöte nachfolgen. Dies gewährt allerdings den Vortheil, dass der erste Fagott schon bei Beginn des *ff* im sechsten Takte sich zu den Bässen gesellen kann. Dennoch wird die Frage erlaubt sein, welche Vorlage den Herausgeber zu solcher Aenderung ermächtigte. Dass Beethoven umgekehrt geschrieben, als er gemeint, ist doch wohl nicht anzunehmen.

Druckfehler in Nr. 40.

In der Einleitung, Z. 16 v. o., lies: auf solche Stellen hinzuweisen, statt auch. Spalte 628, Z. 26 v. u. streiche das eine auch.

Eduard Mörike.

(Schluss.)

Unter den schalkhaften Gedichten sind manche nicht ohne feine Satire, doch ohne Stachel; gutartige Thoren empfangen einen gutmüthigen, aber wohlgezielten Pritschenschlag. Nur die geckenhafte, affectirte und zugleich herzlose Aufgeblasenheit, für welche der Dichter (oder angeblich sein als »Longus« eingeführter Bruder) den eigenen Namen »Sehrhaftigkeit« erfunden hat, wird schärfer getroffen.

. . . .

Durch Busse kommt ein Arger wohl zum Himmelreich:
Doch kann der Sehrmann Busse thun? O nimmermehr!

Drum ist zu befürchten, dass, wenn sein abgeschiedener Geist sich der Paradiesespforte naht,

Der rosigen, wo, Wache haltend, hellgelockt
Ein Engel lehnet, hingesenkt ein träumend Ohr
Den ew'gen Melodieen, die im Innern sind,

ein abweisender Bescheid erfolgen werde;

Befremdet, ja beleidigt stellt mein Mann sich an,
Und zaudert noch; doch da er sieht, hier sei es Ernst,
Schwenkt er in höchster Sehrheit trotziglich, getrost
Sich ab und schwänzelt ungesäumt der Hölle zu.

Mörike's durch und durch gesundes Wesen musste sich angewidert fühlen von aller gemachten Empfindelei. Er spricht sich darüber einmal (»nach Durchlesung eines Manuscripts mit Gedichten«) recht drastisch aus:

Das süsse Zeug ohne Saft und Kraft!
Es hat mir all' mein Gedärm erschlafft.
Es roch, ich will des Henkers sein,
Wie lauter welke Rosen und Camilleblümlein.
Mir ward ganz übel, mauserig, dumm,
Ich sah mich schnell nach was Tüchtigem um,
Lief in den Garten hinter'm Haus,
Zog einen herzhaften Rettig aus,
Frass ihn auch auf bis auf den Schwanz,
Da war ich wieder frisch und genesen ganz.

Sollten es nicht gedruckte Gedichte gewesen sein, welche solch heroische Kur räthlich machten? Unsere Literatur hat dergleichen aufzuweisen. Aber Mörike vermied jede tadelnde Kritik welche persönlich gedeutet werden konnte. Die seinen eigenen Erzeugnissen zutheil gewordenen Beurtheilungen nahm er mit weiser Gelassenheit hin, wie sein Distichon besagt:

Närrische Tadler und Lober auf beiden Seiten! Doch darum
Hat mir mein Schöpfer den Kopf zwischen die Ohren gesetzt.

Die bisherige Besprechung bezog sich vorzugsweise auf die Gedichtsammlung. Es ist nun noch ein Blick auf seine übrigen Schriften zu werfen.

Das erste Werk, mit welchem Mörike (1832) vor die Oeffentlichkeit trat, war sogleich ein höchst bedeutendes: die zweibändige Novelle »Maler Nolten«, in einem Stile geschrieben der selbst von Goethe's Prosa nicht übertroffen wird. Das Werk ist seit langer Zeit aus dem Buchhandel verschwunden. Zwischen ergreifenden Schönheiten enthält es einige Züge und Wendungen, welche später dem Dichter nicht mehr zusagten; er konnte sich zu unverändertem Neudruck gar nicht, zu einer Umarbeitung sehr schwer entschliessen, und als eine solche endlich doch in den rechten Zug kam, war es zu spät; Krankheit und Tod haben den Meister von der Arbeit abgerufen. Nur der erste Band, fast völlig neu gestaltet, liegt druckfertig vor. Das Erstlingswerk — ungeachtet jener vom Autor vielleicht zu streng geübten Selbstkritik eine glänzende Erscheinung — konnte erwarten lassen, Mörike werde sich dem Roman ferner zuwenden. Er hat aber ausser einigen Märchen und kleinen Novellen nichts mehr in Prosa geschrieben. Die Märchen sind: »Der Schatz« (1836), »Der Bauer und sein Sohn« (1837), »Das Stuttgarter Hutzelmännlein« (in erster Auflage 1853); die Novellen: »Lucie Gelmeroth« (1834) und »Mozart auf der Reise nach Prag« (1856). Mit den widerwärtigen historischen Romanen und dramatischen Machwerken, in denen unberufene Literaten unsere grossen Musiker unter Erfindung oder Verdrehung von Thatsachen mehr verleumdet als geschildert haben, hat die Mozartnovelle nichts gemein. Sie fingirt eine sehr einfache Begebenheit, um Mozart und seine Constanze auf einem zwischen Wien und Prag gelegenen Landsitz in Berührung mit einer feingebildeten gräflichen Familie zu bringen, und im Verkehr mit dieser entwickelt sich nun, etwa in der Weise einer Tieck'schen Novelle, ein Bild von Mozart's frischer, geistvoller Persönlichkeit.

An die Novellen reiht sich die liebliche Erzählung in Hexametern: »Idylle vom Bodensee« (erstmals 1846), eine Art Dorfgeschichte, welche zeigt, wie sich über das oft schelmische Treiben von Fischern, Schiffern und Bauern ein poetischer Schimmer breiten lässt, ohne dass man die Leute zu schminken oder ihnen die Gefühlsweise gebildeter Städter anzudichten braucht. In der Gedichtsammlung kommt unter den antiken Versmaassen der Hexameter nur einigemal vor; hier in der Idylle perlt er durch alle sieben Gesänge so leichtflüssig und ungezwungen fort als wenn solche Verse von selbst wüchsen. Mörike's Meisterschaft in der Behandlung classischer Formen hätte ihn vor Vielen befähigt zum Uebersetzer von Dichtungen aus dem Alterthum. Er hat auch wirklich Manches übersetzt, Anderes nach schon vorhandenen Uebertragungen neu bearbeitet, in den von ihm mit Erklärungen herausgegebenen Schriften: »Classische Blumenlese«, Auswahl von Gedichten der Griechen und Römer (1840), »Theokritos« (1855, gemeinschaftlich mit F. Notter) und »Anakreon« (1864).

Aus Prosa und Versen gemischt ist eine zweiactige Operette »Die Regenbrüder« (1839), eigentlich ein Singspiel-Märchen, welches realistisches Dorfleben und eine Geschichte feenhafter Wesen eigenartig ineinanderschlingt, wobei gelegentlich ein das Uebernatürliche rationalistisch leugnender Schulmeister drollig gezüchtigt und zur Gläubigkeit bekehrt wird. Die Operette ist von Ignaz Lachner, damals Musikdirector in Stuttgart, in Musik gesetzt und auf der Stuttgarter Bühne mehrmals aufgeführt worden.

Von den Gedichten der Sammlung sind verhältnissmässig

Digitized by Google

wenige componirt, diese aber um so öfter. Die nämliche sich selber erklärende Thatsache kennen wir auch bei Schiller, Goethe, Rückert. Ein in sich gesättigtes Gedicht bedarf des Tonschmucks nicht; noch mehr: in vielen Fällen verträgt es ihn gar nicht. Das zur Composition geeignete Gedicht muss dem Musiker noch etwas zu thun übrig lassen; regt es mit einigen bedeutsamen Strichen eine Stimmung lebhaft an, ohne die vollen Farben aufzusetzen, so fordert es die Musik heraus. Solche Gedichte herrschen vor in Heine's »Buch der Lieder«, darum ist kein Dichter so häufig componirt worden wie Heine. Mörike'sche Lieder, Balladen und verwandte Gedichte haben Tongewänder erhalten von Schumann, Robert Franz, Brahms, Pauline Viardot-Garcia, O. Scherzer, J. Faisst, v. Hornstein, W. Speidel, Silcher, Hetsch, C. F. Kauffmann, E. Kauffmann (dem Sohn des Vorigen) und wohl noch von Andern, deren Namen im Augenblick nicht angegeben werden können. Die Zahl dieser Compositionen mag etwa fünfzig betragen; sie übersteigt beträchtlich die Anzahl der Texte, denn einige der letztern sind von drei, vier und mehr verschiedenen Tonsetzern gewählt worden, wie »Schön Rohtraut«, »Der Gärtner«, »Jung Volker«, »Soldatenbraut«, »Agnes«, »Das verlassene Mägdlein«, »Jägerlied« u. a. Hetsch (gestorben 1872 als Musikdirector in Mannheim) und C. F. Kauffmann (gest. 1856 als Gymnasialprofessor in Stuttgart) sind in letzter Reihe genannt, weil von ihnen besonders gesprochen werden muss. Hetsch, ursprünglich zum Theologen bestimmt, war schon in den ersten Jünglingsjahren Studiengenosse Mörike's und ist dessen Freund geblieben bis zum Tode. Manches Gedicht des Einen hat unmittelbar nach der Entstehung seine musikalische Einkleidung durch den Andern gefunden. Mit Kauffmann ist Mörike erst später bekannt geworden; beide fühlten sich sogleich gegenseitig angezogen, und auch dieser Bund ist treu und fest geblieben. Man wird keinem der berühmteren Namen zu nahe treten, wenn man ausspricht, dass in der Musik Niemand den Ton Mörike'scher Dichtungen besser getroffen hat als Kauffmann. Dieser war überhaupt ein echter Musiker, voll Phantasie, zugleich gründlich bewandert in der Theorie und dem Technischen der Musik, im Partiturspiel sicherer als mancher Kapellmeister der Neuzeit. Vor seinem Tode sind nur ungefähr zwanzig Lieder von ihm gedruckt erschienen, theils einzeln, theils vereinigt mit Compositionen des Freundes Hetsch in der Sammlung: »Lieder schwäbischer Dichter«. Mehr als die doppelte Zahl lag noch im Manuscript vor; daraus sind 36 erlesen und während der Jahre 1857 und 1858 in sechs Heften veröffentlicht worden.

Ueber das äussere Leben Mörike's ist wenig zu sagen. Er wurde geboren 1804 zu Ludwigsburg, besuchte bis zum vierzehnten Jahr das Gymnasium in Stuttgart, wurde 1818 in das »niedere Seminar« zu Urach aufgenommen und trat aus diesem 1822 in das »theologische Stift« (höhere Seminar) zu Tübingen über.*) Nach Absolvirung seiner theologischen und philologischen Studien (1826) wandelte er, wie üblich, die wechselnden Pfade eines bald vicarirenden, bald vacirenden Predigtamtscandidaten, bis ihm (1834) die Landpfarrei Cleversulzbach (wenige Stunden von Heilbronn entfernt) verliehen wurde. Dort führte er mit einer jüngeren Schwester neun Jahre lang eine trauliche Junggesellenwirthschaft. Eine wiederholt auftretende Halsaffection, welche ihm die Kanzelvorträge erschwerte und öfters unmöglich machte, liess ihn fürchten, er werde dem Verharren im Pfarrberuf nicht gewachsen sein; auch scheint ihn dieser Beruf in die Länge doch nicht völlig befriedigt zu haben, obgleich er mit Leuten aus dem Volke gern verkehrte und sein Gemüth auf tiefreligiösem Grunde ruhte. Im Jahre 1843 verzichtete er nicht nur auf seine Stelle, sondern auf pfarramtliche Thätigkeit überhaupt. Bis 1845 lebte er mit der Schwester in Hall, zwischenhinein bei Freunden auf dem Lande, darauf in Mergentheim; 1851 wurde ihm eine Professur am K. Katharinenstift in Stuttgart (einer höheren Erziehungsanstalt für Mädchen) übertragen, wo er über deutsche Literatur und deren Geschichte zu lehren hatte. Zum Schmerz seiner Collegen und seiner ihn hoch verehrenden Schülerinnen legte er 1866 auch diese neue Stelle nieder, weil abermalige Anwandelungen von Halsbeschwerden die frühere Besorgniss für seine Gesundheit wieder erweckten. Noch im Jahre seines Umzugs nach Stuttgart war er in die Ehe getreten, aus welcher ihm zwei Töchter geboren sind.

Durch diesen einfachen Lebensgang zieht sich ein mannigfaltig bewegtes Innenleben. Schon in Urach, neben allem Schulfleiss, hatte seine Seele einen idealen Flug genommen, der durch schwärmerische Verbrüderungen mit Genossen und durch das gelegentliche Umherschweifen in der herrlichen Natur des Thales getragen wurde. In diese Erinnerungen versenkt sich das längere Gedicht (Ottaven) »Besuch in Urach« (1827), eines seiner schönsten. Dann auf der Universität in Tübingen begann sein freundschaftliches Verhältniss zu Friedrich Vischer, D. F. Strauss und besonders zu L. Bauer, mit dem er sich bald aufs engste zusammenschloss. Die beiden jugendlichen Freunde begegneten sich in einer starken Hinneigung zum Märchenhaften, schufen sich ein Wunderland (die Insel »Orplid«) und bevölkerten es mit Geschöpfen ihrer Phantasie. Daraus sind zwei dramatische Märchendichtungen hervorgegangen; die eine (»Der letzte König von Orplid«), von Mörike, ist als »Schattenspiel« in den »Maler Nolten« eingefügt; die andere, von Bauer (»Der heimliche Maluff«), findet sich in dessen obenerwähnten Schriften. Aber Mörike's damalige poetische Richtung ging in dieser halb spielenden Phantastik durchaus nicht auf; dies beweisen die noch in die Universitätszeit fallenden Gedichte. Den Ernst, mit welchem Mörike die Aufgabe des Dichters erfasste, deutet ein im ersten Studienjahre (1823) entstandenes Gedicht an (»Der junge Dichter«). Wenige Jahre später bricht die sichere Erkenntniss von wirklichem, höherem Beruf zur Poesie in ihm auf; der feierliche Jubel darüber, das »Gefühl entzückter Stärke«, wie es in dem

*) Diese Bezeichnungen bedürfen für Jeden, der mit würtembergischen Verhältnissen nicht näher bekannt ist, einer sehr zur Sache gehörigen Erläuterung. Nach der mit Einführung der Reformation zusammenhängenden Säcularisation der Klöster in Würtemberg wurden vier derselben — Urach, Maulbronn, Schönthal und Blaubeuren — in protestantische Lehranstalten (»Seminare«) mit ansehnlichen Dotationen umgewandelt. Alljährlich wird mit vierzehnjährigen Lateinschülern, die sich aus dem ganzen Lande hiezu melden, ein Concurrenzexamen in der Hauptstadt abgehalten, nach welchem die bestbestandenen Candidaten (doch in der Regel nicht über 30) einem der Seminare übergeben werden. Dort haben sie einen vierjährigen Gymnasialcursus durchzumachen, schliesslich einem zweiten Examen sich zu unterziehen, dessen Bestehung sie zum Eintritt in das »Stift« zu Tübingen berechtigt, wo sie, wie schon im Seminar, Wohnung, Kost und Collegien frei haben, überdies noch directe Beneficien geniessen. Die Bewohner des Stifts nehmen an den Universitätsvorlesungen theil und erhalten weitere Förderung durch die »Stifts-Repetenten«, junge Docenten welche selbst das Stift mit Auszeichnung durchlaufen haben. Die ganze Einrichtung hat zum Ziel die Gewinnung und Heranbildung tüchtiger Theologen. Die bedeutenden pecuniären Vortheile einer solchen Studienlaufbahn veranlassen natürlich viele Eltern, begabte Söhne ihr zuzuwenden; durch die strengen Prüfungen ist dafür gesorgt, dass nur hervorragende und arbeitslustige Talente Aufnahme erlangen. Allein die Zeit, wo die theologischen Wissenschaften den Vortritt vor allen andern hatten, ist vorüber. Gar manche jener besten Köpfe wenden sich, wenn sie das Stift verlassen haben, nach kürzerer oder längerer Frist vom geistlichen Stande ab, greifen zum Lehrberuf oder beginnen neu ein anderes Facultätsstudium. So kommt es, dass man in Würtemberg ausser Philologen, Historikern und Philosophen auch ausgezeichnete Physiker, Mathematiker, Geognosten, Zoologen, Aerzte, Juristen, Musiker (Faisst) antreffen kann oder konnte, welche sämmtlich ehemals Theologen waren.

Digitized by Google

schwungvollen Gedicht »An einem Wintermorgen« (1825) sich Luft macht, ist dennoch frei von Selbstüberhebung; der wahre Poet wie der wahrhaft berufene Tondichter weiss, dass das Beste, was er bietet, ihm als Geschenk zugeflossen ist, und dass sein eigenes Verdienst zunächst darin besteht, durch umfassende Vorbildung, also auch durch Einübung in das jeder Kunst zugrunde liegende Handwerk, sich zu würdiger Aufnahme und Wiedergabe des vom Genius Empfangenen befähigt zu haben. Von den Gedichten, welche die erste Auflage der Sammlung füllen, gehört ein grosser Theil der Vicariatsperiode an. Wie sich von selbst versteht, hat die Sammlung von Auflage zu Auflage Zuwachs erhalten, einen sehr beträchtlichen in Cleversulzbach. Das freundlich gelegene Dörfchen war wie für den Dichter gemacht. Im nahen Weinsberg lebte sein Freund Justinus Kerner; aus Heilbronn und von anderwärts her kamen geistesverwandte liebe Freunde zu Besuchen, die nicht unerwidert blieben. Das Pfarrhaus hatte lange die an einen seiner Amtsvorfahren verheirathete Schwester Schiller's beherbergt; Schiller's Mutter war bei der Tochter gestorben und liegt dort begraben; das fast vergessene Grab hat Mörike wieder aufgefunden und mit einem Weihgedicht geschmückt. In Cleversulzbach war es, wo die Gartenpforte ihm jenes Fragment einer Mozart'schen Melodie zusang. »Der alte Thurmhahn«, der treuherzige Held des gleichnamigen reizenden Gedichts, stand wirklich dort auf der Kirche, bis er, altershalben seiner Stelle enthoben, in des Pfarrers Studirstube Aufnahme fand.

Die liebenswürdige Persönlichkeit Mörike's zeichnet sich schon in den Gedichten. Wer mit ihm in Berührung kam, war von ihm gefesselt, so wenig er selbst darauf ausging. Verstimmen konnte es ihn, wenn Fremde oder Halbfremde sich den »Dichter« besehen wollten; dem wusste er sich meist geschickt zu entziehen, wenn auch nicht durch den magischen Spuk, den sein Gedicht »Die Visite« (1838, »Philister kommen angezogen«) scherzend aufführt. Dafür brachte er den ihm nahe stehenden Freunden stets ein offenes Herz entgegen. Das Eintreten in die Gesellschaft vermied er von je; noch als junger Mann (1832) hat er geschrieben:

Lass, o Welt, o lass mich sein!
Locket nicht mit Liebesgaben,
Lasst dies Herz alleine haben
Seine Wonne, seine Pein!

Wenn aber aus Künstlerkreisen die Besten ihn aufsuchten, erkannte er dies mit dankbarer Freudigkeit und blieb ihnen treulich zugethan. Pauline Viardot, als sie einmal von Baden aus nach Stuttgart kam, sang ihm seine »Nixe Binsefuss« (von ihr componirt). Paul Heyse hat ihm die Novelle in Versen »Die Braut von Cypern« zugeeignet. Eugen Neureuter erfreute ihn mit einer congenialen Zeichnung zu dem Gedicht »Ein Stündlein wohl vor Tag«. Moritz v. Schwind hat Stuttgart niemals berührt ohne bei Mörike einzusprechen; zwischen beiden bestand ein herzlicher Briefwechsel. Drei prachtvolle Sepiazeichnungen Schwind's zu Gedichten von Mörike waren zum Stich bestimmt, sind aber nicht veröffentlicht worden, vielleicht weil Schwind bald nach ihrer Vollendung starb. Zwei dieser Blätter beziehen sich auf Scenen aus dem »sicheren Mann« und aus der Legende »Erzengel Michael's Feder«; auf dem dritten Blatt hält die deutsche Muse, umgeben von Gestalten aus Mörike'schen Dichtungen, Einkehr im Pfarrhaus zu Cleversulzbach, wobei der »Thurmhahn« von der Kirche herüberblickt und das sangeskundige Gartenpförtchen halb geöffnet steht.

Dass Mörike auch äusserlicher Ehrenbezeugungen theilhaftig geworden, haben gar Viele erst bei seinem Tode erfahren. Ausser einem würtembergischen Orden besass er den bayerischen Maximiliansorden, dessen Verleihung bekanntlich nach einer sehr strengen Wahl erfolgt. Abzeichen davon hat er nie zur Schau getragen.

An seinem Grabe sprach Friedrich Vischer beredte Worte. Als Epithaphium würde ein Distichon des dahingeschiedenen Dichters (»Auf dem Grabe eines Künstlers«) passen:

Tausende, die hier liegen, sie wussten von keinem Homerus;
Selig sind sie gleichwohl, aber nicht eben wie du.

B. G.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Leipzig, 20. October.

Am 19. October eröffnete auch der Musikverein Euterpe den Reigen seiner dieswinterlichen Concerte. Das überreiche Programm enthielt: Ouvertüre zu »Torquato Tasso« von Carl Schulz-Schwerin (neu, zum ersten Male), Ballade des Harfners aus Goethe's »Wilhelm Meister«, Romanze »Fluthenreicher Ebro« aus den spanischen Liebesliedern von Robert Schumann, Concert für Pianoforte (G-dur) von A. Rubinstein, Lieder von F. Schubert, Solostücke für Pianoforte und endlich noch Symphonie Nr. II von L. van Beethoven. Die Ouvertüre von Schulz-Schwerin ist eine überaus wohlgeartete Composition, in deren Allegro zwar zuweilen noch ältere Vorbilder, z. B. Spohr (Jessonda) u. a. durchschimmern, welche aber durch ihre schlanke Form, sowie durch die ihr innewohnende Lebensfrische einen höchst wohlthuenden Eindruck machte und infolge dessen auch die lebhafteste Anerkennung fand. Herr Gura, ein seltener Gast in den Euterpeconcerten, hatte die Gesangsvorträge übernommen und wurde für seine herrlichen Gaben vom Publikum mit reichen Beifallssalven überschüttet. Nicht weniger gefiel die Pianistin des Abends, Fräul. Timanoff aus Petersburg. Dieselbe excellirte nicht nur durch ihre Finger- und Handgelenkfertigkeit, sondern wusste ihrem Vortrage auch geistigen Schwung zu verleihen. An der Spitze des Orchesters stand, an Stelle des nach Basel berufenen Herrn Kapellmeister Volkland, als nunmehriger Dirigent der Euterpeconcerte Herr Dr. H. Kretzschmar.

Triest, 19. October.

E. B. Die diesjährige Opern-Saison des hiesigen städtischen Theaters, welche mit »Aïda« begonnen hatte, brachte uns am 16. Oct. als interessante Novität das Verdi'sche Requiem. Es ist in der letzten Zeit, fast zum Ueberdruss viel, von diesem Werke, — welches bisher, Dank einigen schönen »packenden« Momenten, sowie des riesigen Apparates, der zu seiner jedesmaligen Vorführung und zur ausgiebigsten Reclame vorher, in Bewegung gesetzt worden ist, überall einen durchschlagenden Erfolg errang, — die Rede gewesen, wir wollen uns hier daher nur mit der Ausführung, die uns in Triest geboten wurde, beschäftigen. In unser Orchester scheint, seitdem Franco Faccio aus Mailand vor zwei Jahren die Direction übernahm, ein neuer Geist gefahren zu sein. Damals dirigirte Faccio die Aïda zum ersten Male, dieses Jahr noch das Requiem und eine neue Oper von Ponepielli, der der Ruf einer tüchtigen, ernsten Arbeit vorangeht. Faccio hat eine bedeutende Verstärkung des Orchesters bewirkt und erzielt nun Resultate, die für unsere musikalischen Verhältnisse ausgezeichnet zu nennen sind. Auch der Chor hat sich seitdem tüchtig herangebildet. Beide, Orchester und Chor, errangen im Requiem wohlverdiente Lorbeeren. Unter den Solisten muss als die weitaus Vorzüglichste Frau Stolz genannt werden, sie zeigte sich in Allem und Jedem was sie sang, als eine echte, eine grosse Künstlerin. Neben ihr wirkte Fräul. Sanz. Mit hübschen Stimmmitteln begabt, werden der jungen Dame schöne Erfolge nicht ausbleiben, wenn ihre Stimme mehr Ausgeglichenheit erlangt haben wird. Jetzt aber steht sie noch gegen eine Partnerin wie Frau Stolz sehr zurück. Unser Tenor, Herr Patierno, gefiel sich in sehr unkünstlerischen Uebertreibungen, ewigem Forciren der Stimme, Tremoliren — errang aber trotzdem (oder vielleicht deshalb) stürmischen Beifall. Der Basso, Herr Maini, schien sich im Frack unbehaglich zu singen, vielleicht wundert er sich — mit uns — warum aus diesem Requiem nicht lieber eine Oper gemacht worden ist. Das Requiem wurde mit Enthusiasmus aufgenommen und besonders der hochverdiente Dirigent, Faccio, ausgezeichnet.


Digitized by Google

[222] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Klassische und moderne Klavier-Werke

in neuen correcten und billigen Quart-Ausgaben.

Roth cartonnirt.

Bach, J. S., Klavierwerke mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von C. Reinecke.
Band I u. VI . . . . à M. 6. —
Band II. III. IV. V. VII. . . . . à » 5. —
Brahms, J., Pianoforte-Werke . . . . » 9. —
Chopin, F., (8) Walzer. Neue Ausgabe. 4⁰. . . . . . » 6. —
—— (7) Polonaisen . . . . » 7. 50.
—— (13) Notturnos . . . . » 7. 50.
—— (26) Mazurkas . . . . » 7. 50.
—— (4) Balladen, Berceuse, Barcarolle, Bolero . . . » 7. 50.
—— (24) Préludes, (4) Scherzos, (2) Impromtus. . . . » 8. —
—— (2) Sonaten, Allegro, Phantasie, Variationen u. Rondo 8. —
Haydn, J., (7) kleinere Stücke . . . . » 3. —
Hummel, J. N., Pianoforte-Werke . . . . » 8. —
Schubert, F., Pianoforte-Werke . . . . » 9. —
Schumann, R., Pianoforte-Werke. I. Band . . . . . » 6. —
—— Pianoforte-Werke. II. Band. . . . . » 9. —
Thalberg, S., Pianoforte-Werke. I. II. III. Band . à » 6. —
Weber, C. M. v., Pianoforte-Werke . . . . » 4. —

[223]

Neue Musikalien

sämmtlich **soeben** erschienen im Verlage von **Julius Hainauer,** Kgl. Hofmusikhandlung in Breslau:

Mk. Pf.

Franz Abt, Op. 477. Drei Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte.
Nr. 1. Im Walde allein von F. X. Seidl . . . . 1 —
Nr. 2. Wie selig machst du mich! von Fr. Storck. . . . 1 —
Nr. 3. Du bist das Meer von F. X. Seidl . . . . 1 —
—— Op. 487. Drei Lieder f. eine Singstimme mit Pianoforte.
Nr. 1. Mein Liebchen von Adolf Schor . . . . — 75
Nr. 2. In jedes Liedchen will ich hauchen von R. Rudloff — 50
Nr. 3. Vor'm Walde die Blumen von A. Steudener . . — 75
—— Op. 488. Er hat mich geküsst. Gedicht von C. Revensen für eine Singstimme mit Pianoforte 1 50
Emil Bohn, Drei Lieder für gemischten Chor. Partitur und Stimmen 1 75
Franz Born, Op. 40. Anna-Polka für Piano. . . . . . . — 75
—— Op. 41. Glück und Glas. Galopp für Piano. . . . . . — 75
Carl Faust, Op. 251. Kreuz und quer. Galopp für Piano . . — 75
—— Op. 252. Vor'm Spiegel. Polka für Piano . . . . . . — 75
—— Op. 253. Da bin ich! Galopp für Piano . . . . — 75
—— Op. 254. Tant mieux! Polka für Piano . . . . — 75
—— Op. 255. Teresina. Polka-Mazurka für Piano . . . . — 75
—— Für's Haus. Tänze in leichtem Arrangement für das Pianoforte. Heft 31—36 à 1 Mk. 50 Pf. . . . . 9 —
E. Herrmann, Op. 94. Liebesscherze. Polka für Piano . . . — 75
—— Op. 95. Geflügelte Worte. Galopp für Piano . . . . . — 75
—— Op. 96. Bella Rosita. Polka-Mazurka für Piano . . . — 75
—— Op. 97. Am Wachtfeuer. Polka für Piano . . . . . . — 75
Otto Heyer, Op. 35. Um die Linde. Polka für Piano. . . . — 75
—— Op. 36. Leicht erregt! Galopp für Piano . . . . . . — 75
—— Op. 37. Hoch hinaus! Polka für Piano . . . . — 75
—— Op. 38. La Charmeuse. Polka-Mazurka für Piano . . — 75
Adolf Jensen, Op. 52. Sechs Gesänge von Walter Scott, übersetzt von F. Freiligrath, für eine Singstimme und Pianoforte 5 50
—— Op. 54. Donald Caird ist wieder da. Gedicht von Walter Scott für Tenor oder Bariton-Solo, Männerchor und grosses Orchester oder Pianoforte.
Partitur 3 50
Orchesterstimmen . . . . 6 —
Solo- und Chorstimmen 1 25
Clavierauszug 2 50
D. Krug, Op. 332. La belle fille de Séville. Bolero pour le Piano 2 —
E. Lassen, Op. 55. Sechs Duette für Sopran und Alt mit Piano 3 50
Moritz Moszkowski, Op. 2. Albumblatt für das Pianoforte . 1 50
—— Op. 4. Caprice für das Pianoforte . . . . 2 —
Albert Parlow, Op. 164. Erinnerung an die Jagd. Charakteristischer Galopp für Piano . . . . 1 —
—— Op. 165. Clown (Charles Keith) -Polka für Piano. . . . — 75
Albert Parlow, Op. 166. Ein Tropfen aus dem Rhein. Walzer für Piano 1 50
Carl Reinecke, Op. 123. Nr. 3. Chaconne für Pianoforte . . 1 50
—— Op. 123. Nr. 4. Präludium für Pianoforte 1 50
—— Op. 123. Nr. 5. Air für Pianoforte 1 50
—— Op. 123. Nr. 6. Musette für Pianoforte 1 50
Fritz Spindler, Op. 206. Nr. 5. Barcarole aus Liebestrank von Donizetti für Piano . . . . 2 —
Constantin Sternberg, Op. 9. Hochzeits-Polonaise für Piano . 2 50
R. Sulze, Op. 60. Lieder von **Eduard Lassen** für Pianoforte zu vier Händen übertragen.
Nr. 1. Vorsatz (R. Prutz) . . . . — 50
Nr. 2. Si vous n'avez rien à me dire (V. Hugo) . . . . — 75
Nr. 3. Frühlingslied (E. Geibel). . . . . — 75
Nr. 4. Der Frühling und die Liebe (Hoffmann v. Fallersleben) . . . . — 75
Fr. Zikoff, Op. 112. Schmeichelkätzchen. Polka für Piano. . — 75
—— Op. 114. Marinka. Polka-Mazurka für Piano . . . . — 75
—— Op. 115. Rheinklänge. Walzer für Piano 1 50

☞ Sämmtliche hier angekündigte Tänze sind für **grosses Orchester** im Druck erschienen.

Billige **Octavausgaben.** — Vollständig.

[224]

Mendelssohn's Lieder.

Sämmtliche Lieder f. **gemischten Chor.** 8⁰. Part. M. 3. —. St. M. 5. 40.
Sämmtl. Lieder f. **4 Männerstimmen.** 8⁰. - - 2. 40. - - 5. 40.
Sämmtliche Lieder f. **2 Singstimmen** u. Pianoforte. 8⁰. - - - 1. 80.
Sämmtliche Lieder f. **1 Singstimme** u. Pianoforte. gr. 8⁰. - - 7. 50.
Sämmtl. Lieder für **1 Singstimme** und Pianoforte. Ausgabe für tiefere Stimme. gr. 8⁰. . . . . - 7. 50.
Dieselben in eleganten Leinwandbänden mit Goldpressung.
Einbanddecken in gr. 8⁰ à 1 Mk., in 8⁰ à 60 Pf.

Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

[225] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur sind soeben erschienen:

Sechs Gesänge

für eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

A. WINTERBERGER.

Op. 24.

Heft 1. Pr. 1 Mk. 50 Pf. — **Heft 2.** Pr. 1 Mk. 50 Pf.

Heft 1. Nr. 1. »Ich ging am Bachesufer« von Richard Monckton Milnes. Nr. 2. Die Grabblume: »Sie that die grossen braunen Augen zu« von Julius Mosen. Nr. 3. Gondoliera: »Leise, leise, mein Gondolier« von Julius Heinsius.

Heft 2. Nr. 4. Mara: [Volkslied aus Krain] »Auf und nieder wallt schön Mara« übertragen von Anast. Grün. Nr. 5. »Wenn ich ein Vöglein wär« Volkslied. Nr. 6. »Ach wie ist es möglich dann« Volkslied.

[226] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen:

Lobe, J. C., Lehrbuch der musikalischen Komposition. Dritter Band. Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte, in neuer und einfacher Darstellung mit besonderer Rücksicht auf Selbstunterricht. 2. Auflage. gr. 8. M. 13. 50 Pf.

Richter, E. F., Praktische Studien zur Theorie der Musik. I. Band. Lehrbuch der Harmonie, zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet. Elfte Auflage. gr. 8. M. 3. — II. Band. Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts. 3. Auflage. gr. 8. M. 3. — III. Band. Lehrbuch der Fuge. 3. Auflage. gr. 8. 1874. M. 3.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. November 1875. **Nr. 45.** X. Jahrgang.

Neue Opern.

II.

Die Maccabäer.

Oper in drei Aufzügen nach Otto Ludwig's gleichnamigem Drama von H. S. von Mosenthal. Musik von Ant. Rubinstein.

(Verlag von Bote und Bock. Berlin.)

(Schluss.)

Weniger bedeutsam ist der Siegeschor der Juden mit seinem fanfaronirenden Vorspiel, der den zweiten Act eröffnet, und der darauf folgende Solosatz des Judah bietet nur, wenn auch immerhin ausdrucksvolle, Declamation. Wenn irgendwo, so wäre hier eine Arie des Helden, ein ausgeführterer Solosatz am Platze gewesen. Der Chorsatz in D-dur wird wiederholt, sich am Schlusse nach B-dur wendend, worauf der Eintritt der Priester (B-moll $^3/_4$) wieder ein Stück charakteristische Musik bietet. Vergebens sucht Judah, mehrfach zum Motiv des Siegeschores zurückgreifend, die Kampfeslust der Seinigen zu entflammen. Die Priester mahnen, Gott die Ehre zu geben und des beginnenden Sabbath eingedenk zu sein. Der Mahnruf der Priester gleitet im feierlichen *piano* von *Fis* auf *F* (als Dominante von B-moll) herab, worauf Jojakim erst allein ohne Begleitung: »Sabbathruhe, heil'ge Feier« beginnt, welchen Satz die Priester vierstimmig wiederholen. Der Eintritt der Mehrstimmigkeit nach noch längerem einstimmigen Gesange ist allerdings auch Meyerbeer entlehnt, hier aber doch gut motivirt und von bester Wirkung. Das Volk stimmt in breiterem Rhythmus ein, die ausgestellten Wachen kommen zurück, vergebens ist Judah's Drängen und Mahnen, immer auf's Neue stimmen die Priester, dann das ganze Volk das Motiv der Sabbathruhe mit gesteigerter Begleitung an. Einzelne Trompetenfanfaren tönen hinein, dann in abgebrochenen Rhythmen Bruchstücke des Syrer-Marsches, bis dieser endlich in *ff* ($^3/_4$-Takt B-dur) erklingt, während die Juden *unisono* in breiterem Rhythmus ihr: »Sabbathruhe, heil'ge Feier« erschallen lassen. Aber ehe sie ihren Gesang beenden können, werden sie von den anstürmenden Syrern niedergestossen. Der breite Gesang ist hier mit dem Marschmotiv in sehr geschickter Weise combinirt, und vermuthlich ist eben diese Combination dem Componisten so verlockend gewesen, dass er aus diesem Grunde sich für Beibehaltung der peinlichen Scene entschloss. Eine rasche Verwandlung versetzt uns in das Prachtgemach der Tochter des Antiochus, Kleopatra, die ihren Geliebten Phaon erwartet, der Niemand anders ist als Eleazar, welcher verschmähend, Judah's Siegeslauf zu folgen, zu den Syrern floh und den Schutz der Königstochter anrief. Das Recitativ der Kleopatra ist von anmuthigstem Ausdruck. Wenn dann, während sie in Träumerei versinkt, drei Sclavinnen den Anruf an Eros beginnen, in welchen Kleopatra mit darüber liegender süsser Cantilene (die vorher dem Orchester zufiel) einstimmt, so nimmt diese Scene uns mit ihrem Zauber gänzlich gefangen, und der Bann löst sich nicht eher, bis der letzte Laut verklungen. Gustav Freytag fordert von jeder »Liebesscene«, dass ihr ein charakteristisches Motiv zu Grunde liegen müsse, und dieses Problem ist hier in so zwanglos anmuthiger Weise gelöst, dass wir nicht anstehen, diese Scene, sowohl was die Dichtung als auch die Musik betrifft, den reizvollsten und feinsinnigst erfundenen Liebesscenen zuzuzählen, welche die Opernliteratur überhaupt aufweist. Der sinnliche Reiz derselben ist wahrhaft verlockend und streift dennoch nie an das Lüsterne. Eine gewisse milde Feierlichkeit, eine Art stilvoller Schönheit ist über dieselbe ausgebreitet. Der Ensemblesatz klingt, wie schon erwähnt, anfänglich an Gounod an, zeigt aber später sehr eigenthümliche Züge in Bezug auf Erfindung und Verschlingung der Stimmen. Kleopatra wünscht den Geliebten zu ihren Göttern zu bekehren, und vertraut ihm in süss geheimnissvollem Ton die Mythe von Eros und Aphrodite, welchen Beiden sie Phaon's Nahen und seine Liebe danke. »Vor Aphroditen will ich knie'n« ruft Phaon entzückt. Ganz in der Geliebten Anblick versunken, unterbricht er ihre Worte mit dem entzückten Ausruf: »Aphrodite!« Als er im höchsten Liebesrausch ihr zu Füssen stürzt, erhebt sie sich. Nach dem vorangehenden Zwischensatz von grösstem poetischen wie musikalischen Reiz wird das Ensemble wiederholt. Kleopatra fordert ihn auf, ihr zum König zu folgen, der ihn zum Herrscher Zions machen werde. Auf ihren Wink wiederholen die Sclavinnen den Anruf an Eros, während dieses Mal Phaon die Cantilene der Oberstimme übernimmt, indess Kleopatra, ihn sanft fortziehend, ihr verlockendes »Komm!« dazu ertönen lässt. Leise verklingend, im weichen feierlichen Des-dur wie sie begann, endet die unendlich reizvolle Scene.

Eine abermalige Verwandlung zeigt uns einen Platz in Modin, wo die Simeiten Pläne zum Verderben Leah's und ihres Hauses schmieden. Die durch eine fortrollende Sechzehntelfigur belebte Scene wird durch den Chor hinter der Scene unterbrochen, welcher »Heil, Leah, Heil« ruft. Diese tritt mit ihren Kindern und dem Volk auf, ergreift eine Cymbel und hebt den Triumphgesang: »Schlaget die Pauke« an. Das Motiv dieses Stücks (C-moll $^3/_4$) ist von so fremdartiger Originalität, dass man versucht ist, es für eine israelitische Nationalmelodie zu halten. Den ersten Theil, der nur von Viertelschlägen des

Digitized by Google

Dominanttons begleitet wird, wiederholt dann der Chor im *unisono,* ebenso den nach F-moll sich wendenden zweiten, und den in B-dur stehenden dritten Theil, worauf Leah nach überraschender Wendung den Anfang mit harmonisch reich ausgestatteter Begleitung wiederholt, und dann nach einer codaartigen Episode der Chor abermals mit dem Motiv des ersten Theils einfällt. Wie dann nach den verschiedenen, kurz nach einander eintreffenden Schreckensbotschaften von der Vernichtung des jüdischen Heeres, von der Untreue des Eleazar und Judah's Flucht Leah immer wieder die Cymbel ergreift und das Triumphlied anstimmt, das ist von ergreifender Wirkung und giebt der Darstellerin der Leah eine ebenso bedeutungsvolle als auch anstrengende Aufgabe. Von dem Allegrosatz in C-moll, in welchem die Simeiten und das Volk sich drohend gegen Leah wenden, hebt sich als anmuthige Episode der As-dur-Gesang der jungen Söhne (»Stütz, Mutter, dich auf deine Söhne«) ab, während Amri und seine Genossen unter sich berathen und den Entschluss fassen, Leah ihrer Kinder zu berauben und diese als Geiseln dem Antiochus zu überliefern. Leah, an eine Cypresse gefesselt, bleibt allein. Ihr Klagesang »Herr, mein Gott, warum hast du mich verlassen« (D-moll $^6/_4$) ist sehr ausdrucksvoll und von eigenthümlichem Rhythmus, der später durch eine erst allein, dann als Unterstützung der Singstimme auftretende Achtelfigur der Violinen unterbrochen wird. Noëmi tritt auf, löst Leah's Bande und ermuthigt sie, beim König für ihrer Kinder Leben zu flehen. Die vorwiegend recitativischen Bildungen dieser Scene gewinnen erst beim D-dur ($^3/_4$) festere Form, und es entwickelt sich ein Duettsatz, in welchem der erste Einsatz der Noëmi von ebenso anmuthendem Eindruck ist, als der wiederholte Ausruf Leah's: »Meine Kinder!« erschütternd wirkt. Die Singstimmen senken sich abwärts gegen den Schluss zu, und während die Begleitung ausklingt, führt Noëmi Leah hinweg. Mancher Componist würde hier der in Leah's Brust wieder erwachenden Hoffnung durch einen Allegro-Satz von vielleicht grösserer äusserlichen Wirksamkeit Ausdruck gegeben haben. Jedenfalls aber traf Rubinstein das in psychologischem Sinne Richtigere. Zu bedauern bleibt, dass dem vielversprechenden Anfang des Duetts der Schluss nicht entspricht. Hier hat offenbar den Componisten die melodische Erfindung einmal im Stich gelassen, und die etwas bunte und willkürliche Modulation kann dafür nicht entschädigen. Den letzten Act eröffnet nach einleitendem *Largo* ein Chor (H-moll $^4/_4$) der im Tempel zu Jerusalem versammelten Juden, worin sie die Entweihung ihres Heiligthums beklagen. Das charakteristische Motiv, vom Orchester mit Sechzehntheilen umspielt, wird zuerst von Alt und Bass in Octaven, später ebenso auf der Dominante von Sopran und Tenor intonirt. Nach wirksamer Steigerung bringen alle Stimmen im *unisono* eine neue ausdrucksvolle Gesangsstelle zu den Textworten: »Zu Dir flehen uns're Hände«. Ungesehen vom Chor tritt Judah auf (*Moderato assai*), die Orchester-Bässe gleiten vom Grundton *H* auf *Ais* hinab und führen so in überraschender Weise die neue Tonart (Dis-moll) mit dem Quartsextaccord ein. Judah beklagt, dass er noch am Leben, und während er sich der jüngsten Vergangenheit erinnert, erklingen im Orchester abwechselnd das Motiv des Syrischen Marsches und das der Sabbathruhe. Ein schwungvoller Anruf des Gottes Israels beschliesst den Solosatz, worauf der Chor in H-moll wieder einsetzt. Judah wird erkannt und als Erlöser begrüsst, welcher Vorgang durch eine sehr frappante Modulation von G-moll nach dem Quartsextaccord von Fis-dur illustrirt wird, wobei allerdings ein paar reine Quintenfolgen zwischen Tenor und Bass (von *G—D* nach *Fis—Cis!*) mit unterlaufen. Ein feuriger Chorsatz, dem Judah »Heil!« rufend, schliesst sich an und führt nach allerlei bunten modulatorischen Excursen zu einem Halbschluss in D-dur, in welcher Tonart dann ein *Allegro* ($^3/_4$) bei Judah's Worten: »Welch ein Strahl!« eintritt. Dieser Satz ist dadurch beachtenswerth, dass zugleich mit dem Gesang der Solostimme die Chorstimmen, nach einander einfallend, ein rhythmisch prägnantes Motiv (»Neuer Muth belebt die Seele«) einführen. Nach einem kurzen Dankgebete Judah's ruft dieser sein Volk zum Kampfe. Ein kriegerischer Chor (in G-dur $^4/_4$) (»Auf! Judah ruft!«) fällt ein und bringt in weiterer Ausführung interessante Combinationen der eigenartig geführten Stimmen. Auffallend und nicht recht charakteristisch will uns nur erscheinen, dass der Ausruf »Auf!« im Verlauf des Stücks einer Figur von sechs gebundenen Achtelnoten zuertheilt ist. Beim *Meno mosso* setzen die Chorstimmen nach einander mit einem neuen Motiv ein (»Wir befrei'n Jehovas Heiligthum«), das den Anlauf zu einem fugirten Satze zu nehmen scheint und eine etwas oratorienhafte Färbung hat. Diese ganze Scene ist, namentlich was die Chöre betrifft, sehr breit gehalten und wenige Bühnen werden wagen dürfen, sie in ihrer ganzen Ausdehnung vorzuführen. Judah bleibt allein und erfleht vom Himmel ein Hoffnungszeichen. Sein Weib Noëmi tritt zu ihm. Das nach kurzem, sehr ausdrucksvollem Recitativ sich entwickelnde Duett beginnt mit einem *Moderato assai* (Es-dur $^9/_8$), dessen Motiv: »Röslein vom Saron« sehr anmuthig, aber vielleicht für den Ernst der Situation etwas zu weich und spielend auftritt. Indess bietet es immerhin einen erfreulichen Ruhepunkt nach den vorausgegangenen, aufgeregten Scenen. In einem *Allegro non troppo,* mit recitativischen Wendungen untermischt, verkündet Noëmi dem Gatten das Loos seiner Mutter, seiner Brüder. Sehr charaktervoll ist folgende bewegte Solostelle (*Moderato con moto,* C-moll $^4/_4$) Judah's: »Voll ist das Maass!« Die Sonne geht auf, und die Gatten begrüssen sie als »Sonne von Jericho« mit einem im *Meno mosso* auftretenden feierlichen *unisono*, dessen Motiv, durch interessante harmonische Wendungen bereichert, nach einem Ensemblesatz von heroischem Charakter, wiederkehrt und der Scene einen erhebenden Abschluss verleiht. Die Trompeten-Fanfaren des ersten Entreacts ertönen, und das heroische Gesangsmotiv fällt darauf mit aller Orchesterpracht nochmals ein. Eine Verwandlung führt uns in das Zelt des Antiochus, der, von schlimmen Träumen geängstigt, den Untergang der Juden, den Tod der Geiseln beschliesst. Leah wird angekündigt. Ein vierstimmiger a capella-Satz (Fis-moll $^6/_8$) durch charakteristische, selbständige Stimmführung bemerkenswerth, giebt der gespannten Situation Ausdruck. Die nun folgende grosse Scene, in der Leah für ihrer Kinder Leben bittet und dann selbst bei fortdauerndem inneren Kampf sie in ihrem Todesmuth bestärkt, ist auf der Bühne sicher von grosser Wirkung. Sie erfordert allerdings eine dramatische Sängerin ersten Ranges. Vom specifisch musikalischen Standpunkt macht diese Scene wegen des oft eintretenden Recitativs, sowie durch den häufigen Wechsel von Tempo und Tonart einen etwas unbefriedigenden Eindruck. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen neben dem ausdrucksvollen *Adagio*-Gesang: »Gott Israels, an meiner Lippe Saum hängt meiner Kinder Leben« (H-moll $^3/_8$) noch der leidenschaftliche *Presto*-Satz: »Hörst Du den Donner Gottes?« (C-moll $^3/_4$) und endlich der im Tonfall und Rhythmus an Méhul's Weise anklingende Todesgesang der Knaben in H-dur: »Hosiannah! Treu unserm Gott, er schützt die Schwachen«, in welchen später Eleazar und Leah im Einklang mit einstimmen. Während Leah's Söhne weggeführt werden, bringt das Orchester dieses Gesangsmotiv in anderer Harmonisirung, und basirend auf dem liegenden verminderten Septimenaccord erklingt es dann zu den aufwirbelnden Zweiunddreissigtheilen der Violinen, welche das Aufzüngeln der Flammen vortrefflich versinnlichen. Zuletzt hört man den Gesang hinter der Scene noch bruchstückweise und nach und nach verhallend zu dem Tremolo der hochliegenden Geigen erklingen, wobei die mit

Digitized by Google

Vorliebe die Septime anschlagenden Bass-Viertel allerdings wieder an Meyerbeer mahnen. Dass nach der Flucht der Syrer Leah noch eine grosse Scene zu singen hat, scheint uns der Sängerin dieser ohnehin schon grosse Ausdauer erfordernden Partie ebensoviel zugemuthet als den Zuhörern, die nach der starken Erregung der vorangehenden Vorgänge kaum noch genussfähig genug dazu sein dürften. Nach dem mit dem C dur-Accord abschliessenden Chor der Juden, die Judah huldigen, sind des Letzteren Schlussworte in G-dur: »Der König Zions ist der Herr allein!« in ihrer schlichten Feierlichkeit von grosser Wirkung, und geben dem so hoch interessanten Werke den würdigsten Abschluss, das jedenfalls den bedeutendsten Erscheinungen der Gegenwart auf diesem Gebiete zuzuzählen ist.

Möglich, dass mancher kleineren Bühne wegen der an den Chor gestellten grossen Anforderungen die Aufführung der Maccabäer als Wagniss erscheinen wird. Möglich auch, dass wegen mehrfacher Wiederholung der an das Oratorium anklingenden Scenen von Zerknirschung und Siegesjubel der Juden die letzten Acte gegen den ersten an Wirkung zurückstehen. Sicher wird jedoch diese Oper bei genügender Darstellung — namentlich der Alt-Partie der Leah — nie verfehlen, einen gewaltigen Eindruck zu hinterlassen. Dafür bürgen der Ernst, mit dem der Componist an die Conception überall herantrat, die durchweg festgehaltene hohe Würde des Ausdrucks und die bis auf wenige Ausnahmen meisterhafte compositorische Ausführung.
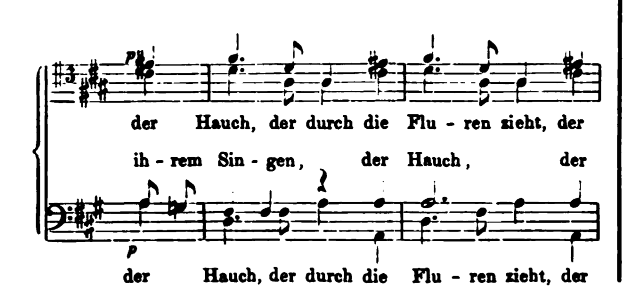
Anzeigen und Beurtheilungen.
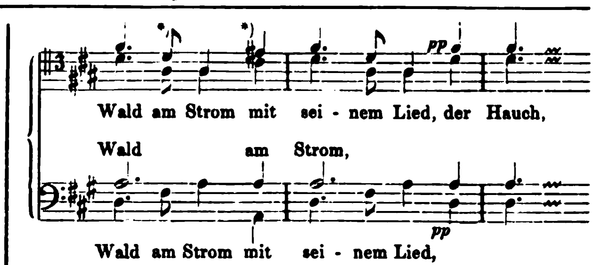
Compositionen von Rud. Weinwurm.

Frau Musica. Gedicht von Friedr. Oser, componirt für Männerchor, Solo und Orchester von **Rudolf Weinwurm.** Op. 26. Preiscomposition. Offenbach a/M., Joh. André.
Partitur (geschrieben) 66 S. Fol. M. 8.
Clavierauszug 23 S. Fol. M. 3. 60.

(Schluss aus Nr. 48.)
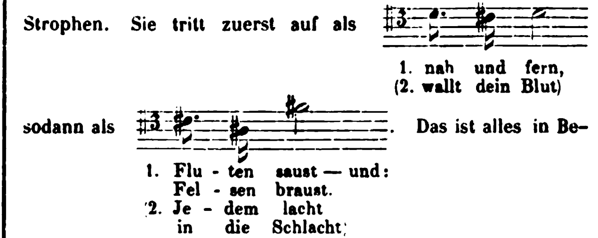
Der Componist muthet seinen Sängern ziemlich viel zu, nicht immer in glücklich erfundenen, die Gesetze der Vocalität beachtenden Intervallen. Indess ist das meiste davon so in die Begleitung verflochten und durch dieselbe getragen, dass die harten Verbindungen nicht gerade unangenehm auffallen, stellenweise auch, wenn sie rein gesungen werden, eine charakteristische Würze hervorbringen. Zwei Stellen indess kann Referent nicht umhin mit einer Anmerkung zu versehen. Die eine findet sich nur in der ersten Strophe:
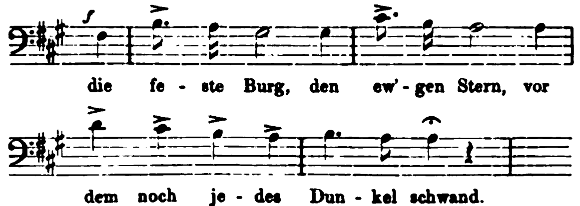




Hier sieht man sogleich, dass der Tonsetzer dem Hauch der Fluren folgen wollte in einer tonlichen Nachbildung, welche man jetzt mit Vorliebe die poetische zu nennen pflegt. Es kommt aber häufig genug vor, dass einer vermeintlichen Poesie auf Kosten der Vocalität nachgejagt wird, und so ist es auch hier. Die erhöhte oder übermässige Quinte statt der reinen frei anzuschlagen, nennen wir zunächst nicht deshalb ungesanglich, weil es schwer zu treffen ist, sondern hauptsächlich deshalb, weil es den gesanglichen Ausdruck schädigt. Wenn der Gesang etwas derartiges ausdrücken will, so stehen ihm bessere Mittel zu Gebote — einfachere, denn sie sind fast ausschliesslich in der diatonischen Leiter enthalten. Solche übermässige Quinten (man könnte sie mit Recht outrirte Quinten nennen) verleiten zum unreinen Singen oder, wenn es auch richtig getroffen wird, doch zu einer unlauteren Ueberschwenglichkeit. Das ist allerdings eine harte Lehre für moderne Tonsetzer, in deren Ohren sie schlechterdings nicht hinein will; dennoch muss man dieselbe in Geduld so lange wiederholen, bis sie Eingang findet.

Die andere Stelle ist rhythmischer Art und geht durch alle Strophen. Sie tritt zuerst auf als



sodann als . Das ist alles in Begleitung verwebt und wird von dem Schwunge derselben getragen, rauscht daher vorüber, ohne dem Hörer Zeit zu lassen, nach der Richtigkeit einer solchen Betonung zu fragen. Eben deshalb erscheint sie dort relativ berechtigt, wenn auch nicht besonders glücklich. Mangelhaft ist sie erst in der dritten Strophe, wo sie unbegleitet in einem Solo (welches der Angabe zufolge auch mehrfach besetzt werden kann) auftritt:
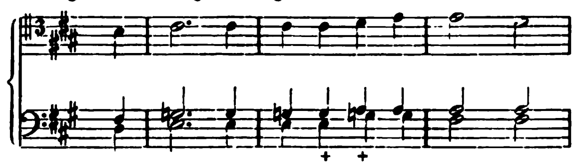


Da der Componist zu dieser frommen Strophe im übrigen eine andere Musik erfand, so hat er nicht wohl gethan, gerade diejenige Betonung beizubehalten, welche nur bei einer deckenden Begleitung passiren kann. Das religiöse Gebiet ist allerdings das des unbegleiteten Gesanges, aber zu einem solchen
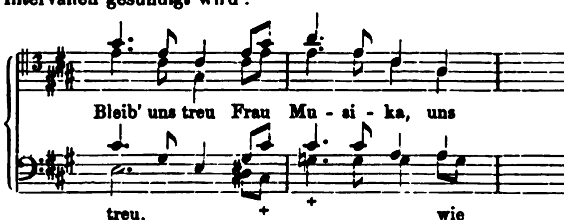
---

*) Der zweite Tenor hat im Clavierauszug *d eis* als Stichfehler, in der Partitur steht es richtig.


Digitized by Google
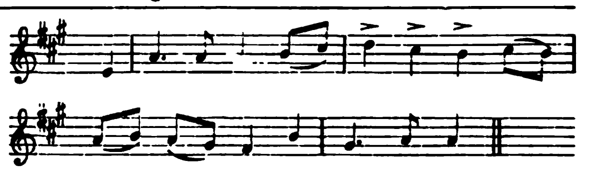
gehört vor allen Dingen natürliche Betonung und eine biegsame, selbst fein geschmückte Melodie. Responsorien im Choralton, wie hier gegeben, kommen selten über eine gewisse Oberflächlichkeit hinaus, ist doch die musikalische Form selber mehr das Abbild eines äusserlichen Vorganges beim Gebet. Bemerkenswerth genug benutzen unsere Tonsetzer eben diese Form fast ausschliesslich, wenn sie sich in das religiöse Gebiet versteigen. Es presst uns immer einen Seufzer aus, wenn wir in neueren Werken dem steifen, in einer alten Form befangenen Ausdruck einer dumpfen Religiosität begegnen, und wir möchten wünschen, dass auch dieses Gebiet wieder von der Tageshelle wahrer Kunst beschienen werde, wie früher einmal. Die Dichter selber sind einer solchen Wandlung hinderlich; denn z. B. Oser's Poesien mit ihrer liberalen Frömmigkeit können schwerlich tiefere Töne hervorlocken, als die hier angeschlagenen. *) Es soll aber anerkannt werden, dass als Gegensatz ein solches Stück in der Mitte berechtigt ist und gute Dienste thut. Die Musik des Anfangs, welche die letzte Strophe einleitet, ist hierauf um so willkommener. Melodie und Stimmführung zu den Worten »Was Höchstes mag ein Herz durchbeben« wollen wir unrecensirt passiren lassen, aber eine Stimmführung wie zu den gleich folgenden Worten



sollte weder dort noch überhaupt geschrieben werden. Fügen wir gleich Takt 17 und 16 vom Ende hinzu, wo in denselben Intervallen gesündigt wird:



Letzteres kommt in der Fuge vor, mit welcher der Componist sein Werk beschliesst. Besagte Fuge zu den passenden Worten »Frau Musika, o bleib' uns treu, wie wir dir jauchzen all' auf's neu«, zeichnet sich zunächst durch ein gut erfundenes Thema und sodann durch eine correcte wohlklingende Einführung desselben in die verschiedenen Stimmen aus, — Vorzüge welche jetzt so selten geworden sind, wie sie in früheren Zeiten häufig waren. Der weitere Verlauf hält dann freilich nicht ganz, was dieser Eingang verspricht, namentlich versieht der Autor es darin, dass er sein Thema einer Art von Umkehrung fähig hält. Wir sagen einer Art von Umkehrung und können es wenigstens nicht anders verstehen, wenn er das Thema



später zu denselben Worten so einführt:



nämlich nicht anders verstehen, als dass er geglaubt hat, dem Satze damit einen neuen Reiz und den Worten die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks zu verleihen. Eine richtige Umkehrung vermag solches auch, aber nicht die hier gewählte, denn diese — mag Herr Weinwurm sie nun als Umkehrung oder als was sonst betrachtet wissen wollen — ist in Wirklichkeit ein neues Thema, gewonnen durch Modificirung und, wie wir glauben, durch Verschlechterung des vorigen, kann also nur die Wirkung haben, von demselben abzuführen und damit die durch den Eingang gewonnene Kunstform wieder zu zerstören. Wir legen diese freimüthigen Bemerkungen dem Autor vor in der Ueberzeugung, dass er sich bei seinem Schaffen so viel Unbefangenheit bewahrt hat, um dieselben durch Prüfung bestätigt zu finden. Der hier berührte Fehler in der Behandlung fugirter Formen ist ein echt moderner Fehler.

Der Schluss des Werkes ist schwungvoll und tonreich, und können wir dasselbe für alle solche Gelegenheiten, wo Frau Musika durch Männergesang mit Orchester in einem grösseren Liede gefeiert werden soll, mit Recht empfehlen.

Toscanische Lieder nach der Uebertragung von Ferd. Gregorovius für Chor und Solostimmen mit Clavierbegleitung componirt von **Rudolf Weinwurm.** Op. 23. Offenbach a/M., bei Joh. André. (1875.)
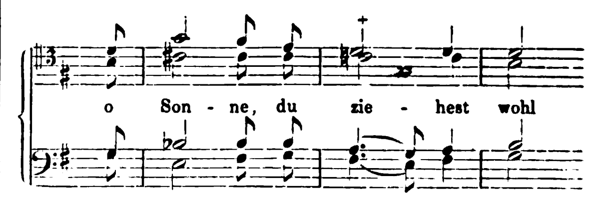
Ausgabe für Männerchor und Solostimmen mit zweihändigem Clavierauszug. M. 3. 60.

Ausgabe für dieselben Stimmen mit vierhändigem Clavierauszug. M. 6. 20.

Ausgabe für gemischten Chor und Solostimmen mit zweihändigem Clavierauszug. M. 3. 60.

Sechs Lieder in Bearbeitung für zwei verschiedene Stimmen und in drei verschiedenen Ausgaben. Die Texte sind den »Wanderjahren in Italien« entnommen, in welche unser gelehrte und künstlerisch begabte Landsmann Gregorovius italienische Volkspoesien verflochten hat, wie früher schon in sein Buch über Korsika.
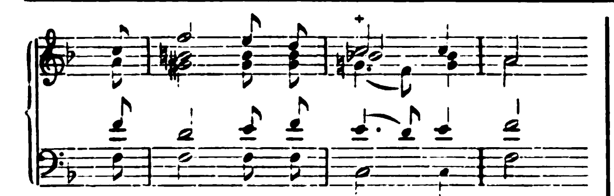
Die Lieder sind wohl zuerst für mehrstimmigen Männerchor entworfen. Hierauf deutet, dass die Publication derselben vorangestellt ist und auch, dass einige heikle Stellen in Weinwurm's Männerchor passabler gesetzt sind, als in seinem »gemischten«. Dahin gehört im ersten Liede z. B.
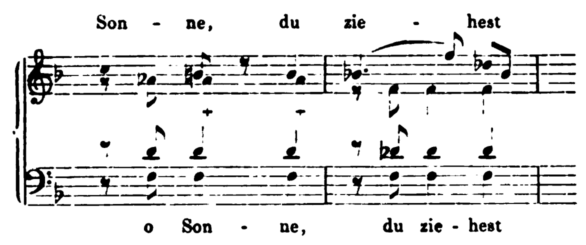


was der volle Chor so hat:

*) Hiermit soll gewiss nicht gesagt sein, dass eine conservativ-orthodoxe oder, wie der Ausdruck jetzt geht, ultramontane Frömmigkeit in dieser Hinsicht glücklicher ist; der Ausdruck bezieht sich nur auf eine gewisse häuslich und kleinlich gemüthliche und daneben wieder allgemein bombastische Art, mit dem lieben Herrgott zu verkehren, bleibt indess immerhin dem Missverständnisse ausgesetzt. Was aber die gegenwärtig herrschenden Weisen des religiösen Ausdrucks anlangt, so scheinen sie, wenn man dieselben auf ihren musikalischen Gehalt untersucht, darin bei aller sonstigen Abweichung gleich zu sein, dass sie der Musik keine besonders tiefe Anregung gewähren. Wie viel auch an den Componisten, an ihrer Unkenntniss oder mangelhaften Beherrschung der für solche Zwecke geeignetsten Formen liegen mag, die Verfasser der Texte tragen ebenfalls einen guten Theil der Schuld.

Digitized by Google
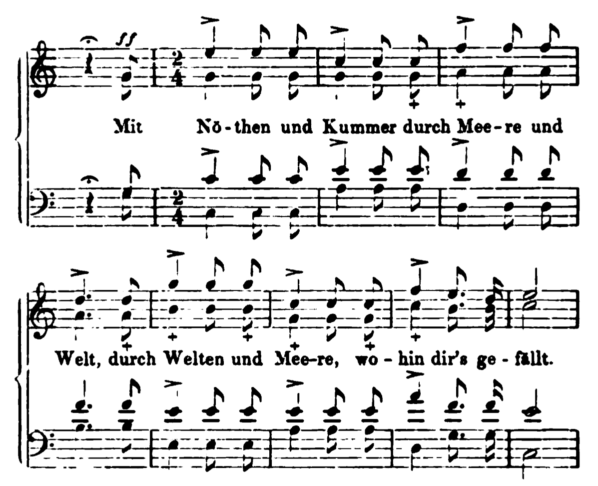


Das erste ist correcter und wohlklingender als das letzte. Die Mittelstimmen *h gis*, so angewandt wie in dieser Figur beim gemischten Chor, müssen wieder in dieselbe F dur-Harmonie zurückkehren, von welcher sie ausgegangen sind, und erst dann in der Harmonie der Dominante figuriren. Die Gründe hierfür anzugeben, dürfte überflüssig sein. Eine andere Stelle in demselben Satze



nämlich das widerhaarige *as as* im Alt, erweist sich als ein Schreib- oder Stichfehler, wenn man es mit dem Männerchor vergleicht; es ist aber ein schlimmer Fehler, weil die meisten Vereine bei den vielen Unauflöslichkeiten, an welche sie durch neuere Chorsätze gewöhnt sind, die Stelle so singen werden, wie sie gedruckt steht.
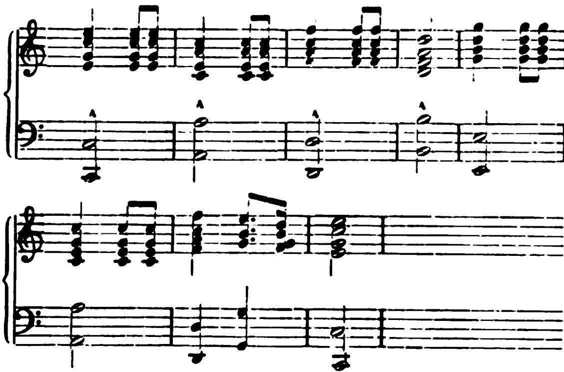
Dieses erste Lied »O Sonne« dünkt uns ein hübsches Stück, welches allgemein gefallen wird. Das zweite »Blaues Sternlein« ist einstimmig gesetzt, für Bariton, oder Alt, oder Bass. Es gelingt dem Componisten, einen gewissen Gesammteindruck zu erzielen, der aber kaum ein dauernder sein dürfte, weil die Melodie zu wenig Körper besitzt. Das dritte »Am ersten Tag des Maien« ist ein Stück, welches unter den Liebeswalzern von Brahms stehen könnte, hiermit ist sein Charakter genügend angedeutet. Es ist vielleicht der am geschicktesten entworfene Satz der Sammlung, nur muss man sich darüber hinwegsetzen, dass die Mittelstimmen so unterwürfig ihre Lection aufsagen, denn dieses ist unvermeidlich, wenn man, wie hier und anderswo, eine Melodie mit einer bunten tanzartigen Begleitung erfindet und sodann Vocalharmonie als Füllsel dazwischen streut. Effectvoll in anderer Weise ist Nr. 4 »Und ob du mich liessest«, nämlich durch den Wechsel von Takt und Stimmen, die einzeln beginnen und im vollen Chor enden. Im Text ist weder das eine noch das andere begründet, da derselbe eine ganz andere Behandlung mit gleichem Rechte zulassen würde. Der erzielte Effect ist insofern nur ein äusserlicher; aber äusserliche Effecte sind auch Effecte und besitzen Bürgerrecht in der Musik. Der Satz für gemischten oder, wie wir lieber sagen, für vollen Chor dürfte hier einen Vorzug besitzen wegen der grösseren Mannigfaltigkeit seiner Mittel, denn auf einen von einzelnen Bass- und Tenor-Stimmen zum vierstimmigen Männerchore anschwellenden Dreiachtel-Satz folgt im geraden Takte der volle Chor und in voller Stärke. Das ist klangreich und eindrucksvoll. Hierbei sind aber zwei Versehen anzumerken, von denen das eine den Ausdruck oder die Behandlung des Textes, das andere den musikalischen Satz betrifft. Beim Eintritt des $^2/_4$-Taktes treten natürlich auch neue Worte ein. Kaum aber sind diese in 8 Takten und ihrem Nachspiel verklungen, so greift der Componist auf dieselben Worte zurück, welche er zu Anfang im $^3/_8$-Takt behandelt und wodurch er ihnen damit ihren musikalischen Charakter aufgedrückt hat. Jetzt vernimmt man also dieselben Worte abermals, aber in einem andern Takt, einer anderen Melodie und einer anderen Tonart, nämlich in Dur statt in Moll; hierauf folgt dann der Fortesatz des vollen Chores noch einmal ganz wie früher. Dabei drängen sich denn verschiedene Fragen auf. Fand der Fortesatz bei dem ersten Eintritte seine naturgemässe Steigerung, oder bei dem zweiten? Mit andern Worten: Ist die zuerst gewählte Musik diejenige, welche zu den voraufgehenden Worten passt, oder ist es die letztere? Beide können es nicht sein, weil sie in denselben Nachsatz auslaufen, oder können es nur unter der Voraussetzung sein, dass sie nichts sind als eine ausdruckslose Tonschablone. Aber selbst dann bleibt der Fehler bestehen, die Worte später ohne irgendwelche Nöthigung in einen anderen Takt übersetzt, denselben also ihren anfänglich erhaltenen musikalischen Charakter wieder genommen und die musikalische Architektonik des Satzes damit zerstört zu haben. Es dürfte unnöthig sein, dem Angegebenen noch mehr zur Begründung beizufügen; doch können wir nicht unterlassen, den von uns aufrichtig hochgeschätzten Componisten daran zu erinnern, dass er in den Werken guter Tonsetzer vergebens etwas suchen wird, was seine Textbehandlung in diesem Punkte rechtfertigt. Vielfach haben selbst unsere grössten Meister dem Texte Gewalt angethan, haben ihn oft rücksichtslos in eine musikalische Form gezwängt, zu welcher er nicht geschaffen war. Aber niemals ist es vorgekommen, dass sie für ihren Text eine gewählte Form im Laufe des Stückes zu Gunsten einer anderen aufgegeben haben. Sollte aber einmal ein ähnlicher Wechsel der Formen bei einem engen, wortkargen Texte stattfinden, so liegen Absicht und wirkungsvolle Ausführung sofort ganz klar zu Tage. — Der andere Punkt, über welchen wir eine Bemerkung zu machen haben, ist rein musikalischer Natur und bezieht sich auf die Stimmführung, nämlich auf Herrn Weinwurm's Behandlung der Septime. Der mehrfach erwähnte Fortesatz lautet so:



Diese Takte bewegen sich also in diatonischen Septimenharmonien fort. Der melodische sowohl wie harmonische Gang dieser Tonreihen ist ein altbekannter; das einzig Neue daran ist, dass der Componist das bekannte Tonmaterial nicht in gewohnter Weise verbunden hat. Er bringt die Septimen (welche bei ihm ausschliesslich im Alt liegen) nicht absteigernd zur Auflösung, sondern lässt sie eine Stufe höher steigen; einmal weiss er die Septime nicht anders zu erreichen, als durch einen Terzensprung abwärts, und zuletzt schnellt sich sogar die eine Septime vier Stufen höher in eine andere hinein. Das

Digitized by Google

alles ist einfach musikalisch fehlerhaft. Wir sind aber nicht geneigt, uns mit dem Herrn Verfasser auf die Schulbank zu setzen, sondern geben demselben nur Folgendes zu bedenken. Eine Fortführung in Septimenharmonien wählten diejenigen alten Tonsetzer, denen wir Gänge, wie den angeführten, verdanken, wenn sie bei springender Bewegung ihrer Ober- und Unterstimmen einen Anhalt, ein Band haben wollten. In diesem Sinne sind die schönen Tonverbindungen entstanden, bei denen namentlich die Orgel als Leiter und Träger des Gesanges sich geltend machen konnte. Selbstverständlich muss die Septime hierbei ganz ihrer Natur gemäss handeln, d. h. in den kleinsten Schritten abwärts gehend sich fortbewegen; dadurch gewinnt sie die ihr zukommende Bedeutung und wird der Lenker der Harmonie. Eine Septime aber, die aufsteigend oder springend sich bewegt, verliert allen Sinn; man könnte auch sagen, sie zerrüttet die Harmonie und den musikalischen Wohllaut, denn im Vocalsatze sind solche Septimen-Auflösungen oder -Vorbereitungen, wie die in obigem Beispiele enthaltenen, eine reine Unmöglichkeit. Sie sind gesanglich so missklingend und so ausdruckslos, dass man meinen sollte, Jedermann müsse diesen Uebelstand empfinden, also zunächst doch auch der Tonsetzer. Wie ist derselbe denn wohl zu solchen Extravaganzen gekommen? Das Clavier-Nachspiel zu dem angeführten Gesange giebt uns den Schlüssel hierzu, wir theilen es deshalb ebenfalls mit:



Hieraus geht hervor, dass es (bewusst oder unbewusst) Claviergriffe gewesen sind, welche der Componist in eine vierstimmige Gesangharmonie gebracht hat. Für eine solche Erklärung wird er uns, wie wir hoffen, nur verbunden sein können, denn sie beseitigt die Nöthigung, ihn an die ersten Elemente der Stimmführung zu erinnern. Wir können uns also begnügen zu sagen, dass Claviergriffe nur mit grösstem Bedacht und voller Achtung des Rechtes der Gesangstimmen in das vocale Gebiet übertragen werden dürfen. Der Gesang hört auf der herrschende und ausdrucksvollste Factor in der Musik zu sein, wenn er sich die in seiner Natur so tief begründeten Gesetze der Bewegung von einem ganz anders gearteten Tonkörper soll vorschreiben lassen.

Das fünfte Lied »Ich gehe des Nachts wie der Mond thut gehn« ist für zwei Solostimmen (Alt und Tenor, oder Tenor und Bariton) geschrieben, fugirt anfangend, aber bald in ein Unisono auslaufend und nach einigen abweichenden Intervallen auch in einem solchen endend. Von den Künsten und Ausdrucksmitteln eines zweistimmigen Vocalsatzes ist hier zwar nicht viel zu bemerken, doch macht der Componist einen gewissen Eindruck mit dem halb recitativischen, halb psalmodirenden Schlusse. Nach dem Texte wird mondwandelnd der Geliebte gesucht, aber statt seiner der Tod erblickt, welcher mit knappen Worten sagt, er habe ihn begraben. Das ist für musikalische Composition ein schwieriger Text, wir enthalten uns also jeder Kritik des Geleisteten und führen nur an, dass Herr Weinwurm über denselben hinweg zu kommen sucht, indem er schnell auf das letzte Stück »Amor, Amor, lieber Seemann, mir dein Schifflein leihst du schon« überspringt, einen lebhaften Ruder-Rutscher, der bei virtuosem Vortrage eines sattelfesten Chores gewiss lauten Beifall ernten wird. Die Stimmung des vorigen Liedes wird durch dieses letzte nicht gesteigert, wohl aber vergessen gemacht, und das ist unter Umständen auch schon etwas werth. Wir werden dieses sechste Chorlied, und vielleicht noch andere der kleinen Sammlung, wohl mehrfach in unseren Concerten zu hören bekommen. Es fehlt dem Componisten nicht an leichtem Muth, unter Umständen selbst etwas gegen Sinn und Text auf Effect hinzuarbeiten; möge er uns in folgenden Werken nun auch beweisen, dass es zugleich sein Bestreben ist, seine Productionen durch ein unbefangenes Studium der besten Muster künstlerisch immer mehr zu vertiefen.

Dr. K. F. Wilhelm Altmann, Biographisches Charakterbild, zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Kirchen- und Schulwesens in der Provinz Posen. Breslau 1875, Max Schlesinger's Musikalienhandlung. 37 Seiten in 8⁰.

R. V. Es ist uns aus neuerer Zeit wenigstens keine Biographie eines Geistlichen bekannt, welcher neben seiner unermüdlichen amtlichen Wirksamkeit auch für Hebung der Kirchenmusik und die musikalische Bildung der künftigen Volkslehrer so erfolgreich gewirkt hätte, wie der hier geschilderte Superintendent Dr. Wilhelm Altmann, welcher 20 Jahre Pastor der deutschen und polnischen Gemeinde Adelnau gewesen ist. Aus diesem Grunde verdient die obige Schrift auch in diesen Blättern die wärmste Empfehlung. Dr. Altmann trat das Pastorat zu Ende d. J. 1853 an. Er findet in seiner Kirche nur ein sehr bescheidenes Positiv; die übrigen musikalischen Verhältnisse sind natürlich dem entsprechend. In wenigen Wochen fast hat er aber schon ein Posaunenbläserchor herangebildet, obwohl er selbst erst die Tonleitern der Posaune als Autodidact mühsam genug erlernen muss. Nicht lange darauf errichtet er eine Präparandenanstalt, in welcher zuerst ebenfalls unter seiner speciellen Leitung fast alle Zweige des Musikunterrichts eine so eifrige Pflege finden, dass nicht blos die Ausführung von Streichquartetten, sondern auch grösserer Gesang- und Instrumentalwerke möglich wird. Bald sind auch Harmoniums und eine Uebungsorgel im Interesse der künftigen Lehrer und Organisten zur Stelle; nach Verlauf weniger Jahre wieder sind in der Umgegend von Adelnau in evangelischen wie katholischen Kirchen, Betsälen und Schulen früher dort ganz unbekannt gewesene Orgeln mit zwei Manualen, oder doch Harmoniums anzutreffen. Ja es ist in der That von grösstem Interesse zu sehen, von welchen schönen Erfolgen das energische Vorgehen des rastlos thätigen Mannes für die Kirchenmusik begleitet gewesen ist. Die Zahl der in verschiedene Seminare eingetretenen Präparanden ist schon eine sehr beträchtliche.

Anmerk. der Red. In der obigen Biographie handelt es sich nicht etwa darum, das Leben und die Verdienste eines Verstorbenen zu schildern, denn Dr. Altmann lebt in Breslau als Superintendent und Pastor ausser Diensten, ist auch erst 51 Jahre alt, da er am 14. Mai 1824 zu Pöpelwitz bei Breslau geboren wurde. Unser Wunsch, dass er sich seines Daseins und der Früchte seiner Wirksamkeit noch lange erfreuen möge, hat also wohl Aussicht in Erfüllung zu gehen. Die Bemerkung des Referenten, dass man selten etwas von einer musikalischen Thätigkeit der gegenwärtigen Theologen vernimmt, ist sehr wahr. Was früher Regel war, ist jetzt Ausnahme geworden. Unter solchen Ausnahmen ist aber namentlich Professor Schöberlein in Göttingen bemerkenswerth, dessen liturgischmusikalische Arbeiten schwerer wiegen, als die dilettantischen Versuche unserer Geistlichen, und eine eingehende Würdigung verdienen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Barmen, 23. October.

Unsere musikalische Saison hat begonnen. Am 16. d. ward der Reigen unserer sechs Abonnement-Concerte mit Haydn's Schöpfung eröffnet. Unsere Chorverhältnisse gestalten sich in dieser Saison, nachdem im vorigen Jahre eine etwas geringere Theilnahme bemerklich gewesen war, wieder günstiger, indem viele neue

Digitized by Google

Einschreibungen stattfinden und ein fleissiger Besuch der Proben unserm Musikdirector Herrn Anton Krause seine Aufgabe wesentlich erleichtert. Nachdem in den letzten Jahren die höchsten Aufgaben, welche an einen tüchtigen Chor gestellt werden können, z. B. die Aufführung der grossen Messe und der Passionsmusik von Bach, der verschiedenen Oratorien von Händel, des Triumphlieds von Brahms u. s. w. glänzend gelöst waren, konnte das Studium der »Schöpfung« natürlich auf keine grossen Schwierigkeiten stossen, so dass diese einfachen, aber schönen und zum Theil prächtigen Chöre mit Schwung und Präcision vorgetragen wurden und bei unserem für classische Chormusik vorwiegend empfänglichen Publikum ihres Eindrucks nicht verfehlten. Die Soli waren vertreten durch Fräul. Marie Gutzschbach (Sopran), Herrn Fr. Lissmann (Bass), beide vom Leipziger Stadttheater, und Herrn Jos. Wolff (Tenor) vom Stadttheater in Cöln, welche alle drei ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen waren. Namentlich wusste Fräul. Gutzschbach das gute Andenken, in welchem sie seit Aufführung der »Jahreszeiten« (vor drei Jahren) bei uns steht, durch Entfaltung ihrer angenehmen und reinen Stimmmittel, sowie durch einfachen und natürlichen Vortrag — wie er bei diesem Werk allein am Platze ist — zu rechtfertigen. Herr Lissmann, ein noch junger Künstler, verspricht ein guter Oratoriensänger zu werden; er verfügt über einen wohllautenden und (mit Ausnahme der tieferen Lagen) kräftigen Ton und befleissigt sich einer getragenen Vortragsweise. Trotzdem ist er aber mit der technischen Ausbildung seiner Stimme noch nicht fertig und ermangelt noch der künstlerischen Zuversicht, um bei gesteigerten Affecten genügend aus sich heraus zu gehen. Was unser Orchester betrifft, so ist die Langenbach'sche Kapelle, welcher seit Jahren die instrumentale Aufgabe unserer Concerte zugefallen ist, in diesem Jahre besser als früher zusammengesetzt; Streichquartett und Holzbläser weisen, wie es sich bei der »Schöpfung«, namentlich in den Recitativen, herausstellte, ganz tüchtige Kräfte auf; es ist nur zu hoffen, dass Herr Langenbach die flottirenden Elemente seiner Kapelle zusammenhält, sonst ist es selbst der tüchtigen und verständnissvollen Leitung unseres Concert-Dirigenten Herrn Krause (der die Leute doch nur dann und wann, kurz vor unseren Concerten, unter seinem Scepter vereinigt) unmöglich, die Concertleistungen mit denen des Chores auf eine Höhe zu bringen.

Im zweiten Concert, am 30. d., wird die Pianistin Anette Essipoff hier spielen und am 6. Dec. gelangt ein neues grosses Chorwerk für gemischten Chor von Max Bruch »Die Hermannsschlacht«, zum ersten Mal aus dem Manuscript, hier zur Aufführung; hoffentlich gestatten Sie mir demnächst einige ausführlichere Mittheilungen über dieses Werk, dem in musikalischen Kreisen mit grosser Spannung entgegen gesehen wird. (Wir ersuchen freundlichst darum. *D. Red.*)

Leipzig.

Das zweite Gewandhausconcert (21. October, zu charakterisiren, bedarf es nur weniger Worte, wenn wir sagen, dass es uns hinsichtlich der Ausführung der Hauptnummern seines Programms einen Genuss seltener Art bot; denn Beethoven's reizende Symphonie Nr. 8 von unserem vortrefflichen, an jenem Abend überdies noch besonders glücklich disponirten Orchester, sowie ferner Spohr's Gmoll-, Bach's Amoll-Concert, Leclair's Sarabande und Tamburin und endlich Brahms' Ungarische Tänze von dem grössten classischen Violinenmeister der Gegenwart zu hören, wer möchte da noch an nüchterne Kritik denken? — Stand die Sängerin Frl. Louise Radecke aus München Herrn Joachim auch nicht ebenbürtig zur Seite, so waren ihre Spenden doch die milderen Farbentöne in dem Gesammtbilde, welche dessen Glanzpunkte in wirksamer Weise auseinander hielten. Frl. Radecke sang die Arie »Wie nahte mir der Schlummer« aus C. M. v. Weber's Freischütz (mit etwas ans Dilettantische streifenden Vortragsmanieren) und drei Lieder: a) Ständchen von Rob. Schumann, b) »Ach, wenn es doch immer so bliebe« von A. Rubinstein, c) Schlummerlied von Rich. Wagner, und hatte sich, gleich Herrn Joachim, der rauschendsten Beifallsbezeigungen zu erfreuen.

Das dritte Gewandhausconcert am 28. October hatte abermals die Physiognomie eines Virtuosenconcertes. Der erste Theil enthielt: Ouvertüre (Nr. 2) zu »Leonore« von L. van Beethoven, Recitativ und Arie aus »Jessonda« von L. Spohr, Concert für das Pianoforte (Nr. 2, D-moll) von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Lieder von Anton Rubinstein und Albert Tottmann, desgleichen Solostücke für Pianoforte von Robert Schumann, a) Canon, H-moll aus den Studien für Pedalflügel, b) Romanze (Fis-dur, Op. 28), c) Novellette (E-dur, Op. 21) und endlich als Zugabestück »Traumeswirren« aus Op. 12. Die Namen der beiden Solistinnen des Abends, Frau Dr. Clara Schumann und Frau Peschka-Leutner waren die Magneten, welche eine so zahlreiche Zuhörerschaft herbeigezogen hatten, dass nicht nur der Hauptsaal, sondern auch die Gallerien und der Nebensaal bis in die äussersten Räume gefüllt waren. Erstgenannte Künstlerin riss durch die unvergleichliche Poesie ihres Spieles und die unbedingte Sieghaftigkeit ihres Geistes, mit der sie jeden Gedanken der unter ihren Fingern zum reinsten Tonleben aufblühenden Compositionen stets in das rechte Licht zu stellen vermag, das Auditorium zu enthusiastischem Beifallssturm hin. Auch Frau Dr. Peschka-Leutner feierte ihre gewohnten Triumphe; bei denen jedoch, was die Liedvorträge anlangt, die Hälfte des Ruhmesantheils Herrn Kapellmeister Reinecke für die mit unübertrefflicher Meisterschaft ausgeführte Begleitung gebührt. Den zweiten Theil des Concertes füllte die Serenade (Nr. 2, A-dur) für kleines Orchester (Blasinstrumente, Violen, Violoncelle und Bässe) von Joh. Brahms. Dieselbe war im Orchester auf das Sorgfältigste ausgearbeitet und vermochte zwar diesmal bei der Zuhörerschaft ein wärmeres Interesse hervorzurufen, als bei ihrer ersten hiesigen Aufführung (ungefähr Mitte der sechsziger Jahre) aber doch immerhin keinen ganz durchschlagenden Erfolg zu erzielen. Freilich stand derselben als anderes Orchesterwerk Beethoven's gigantische Ouvertüre zu Leonore gegenüber, die, obgleich zu Anfang des Concertes vorgeführt, sich doch mit unvertilgbaren Flammenzügen dem Geiste eingeprägt hatte und sich zu der, vorwiegend als eine Reihe in einem Rahmen gefasster, geistreicher musikalischer Genrebilder aufzufassenden Serenade von Brahms verhielt, wie sich die Sonne zu einem nebelumschleierten. milderen Sternenbilde verhält. Uebrigens ist die bezeichnete Ouvertüre nicht, wie der mit *E. S.* unterzeichnete Berichterstatter des Leipziger Theater- und Intelligenzblattes sagt, eine der vier »umgearbeiteten« Fidelio-Ouvertüren, sondern nur der drei grossen Ouvertüren in C-dur, da die in E-dur bekanntlich nichts als den Namen mit jenen gemein hat. — Ein Irrthum, welcher allerdings entschuldbar ist bei einem Laien, der in einem Liede durchgehende Octaven-Triolenbegleitung à la Erlkönig herauszuhören vermag, in welchem nicht ein einziger Takt vorkommt, der in solchen gesetzt wäre.

Die zweite Kammermusikunterhaltung, Sonntag den 31. October, wurde durch ein neues Streichquartett in Es-dur (Manuscript) von Leo Grill eröffnet. Dasselbe verräth die solide Schule Lachner's und lehnt sich an die classischen Quartettmeister Mozart und Haydn an. Am meisten aus einem Gusse erschien uns der erste Satz; durchsichtig, klar in seiner Gliederung, interessant in der Harmonik, frisch und anmuthend in der melodischen Gestaltung, nennen wir diesen, sowie das mit Haydn'scher Leichtfüssigkeit am Hörer vorübereilende Finale, die beiden gelungensten Sätze des Quartettes. Das Scherzo an sich ist zwar ebenfalls rund und schlagkräftig, jedoch störte uns hier die allzu auffällige Gedankenanalogie mit der canonischen Menuett im Haydn'schen Quinten-Quartett etwas. Der zweite Satz, das *Andante con moto* beginnt schön, erfüllt aber in seinem Verlaufe nicht ganz, was er im Anfange verspricht, denn er lasst die rechte innere Steigerung und Ideenverknüpfung vermissen. Das Quartett fand eine sehr warme Aufnahme. Nach demselben bekamen wir noch zu hören: Trio für Pianoforte und Streichinstrumente B-dur, Op. 97 von L. van Beethoven, Quintett für Streichinstrumente (D-dur) von Mozart und vier Stücke aus der »Kreisleriana« für Pianoforte von Robert Schumann, denen noch »Aufschwung« aus Op. 12 desselben Componisten als Zugabe folgte. Frau Schumann spielte den Clavierpart. Den Vorsitz an der ersten Violine hatte, nach langer Unterbrechung zum ersten Male wieder Herr Concertmeister Röntgen übernommen. Was die an diesem Abende betheiligten Künstler bezüglich der Güte der Ausführung, namentlich in den Werken von Mozart und Beethoven boten, vermochte die andächtigen Hörer auf kurze Zeit geradezu der Erde zu entrücken, und nur den einen Wunsch hatten wir, dass nämlich auch die erste Violine das Thema des Menuett-Trios in Mozart's Quintett nicht mit festem Bogenstriche, sondern, der Egalität halber, in Uebereinstimmung mit den übrigen Instrumenten ebenfalls Staccato gegeben hätte.


Digitized by Google

ANZEIGER.

[227] In unserem Verlage erschienen soeben:

Neue billige Ausgaben von:

„Die lustigen Weiber von Windsor"

von

Otto Nicolai.

Vollst. Klav.-Auszug mit Text. 8vo. Pr. n. Mk. 6.
— — zu 2 Hdn. 8vo. — Mk. 3.
— — zu 4 Hdn. (Quer-Format.) — Mk. 7.

Ed. Bote & G. Bock,
Königliche Hof-Musikhandlung
Berlin, Leipzigerstr. 37 und U. d. Linden 27.

[228] Soeben erschien:

TRIO
(E dur)
für Pianoforte, Violine und Violoncell
componirt
von
Ladislaus Zeleński.

Op. 22. **Pr. 10 Mk.**

LEIPZIG. **C. F. KAHNT,**
F. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

[229] In meinem Verlage erschien:

Bacchanale et Barcarole
pour le Piano par
Richard Kleinmichel.
Op. 22.

Nr. 1. **Bacchanale** . . . . Preis M. 2. 50.
Nr. 2. **Barcarole** . . . . Preis M. 2. —.

Früher erschienen von demselben Componisten:

Op. 11. **Capriccio** (E dur) für Pianoforte . . . . Preis M. 2. —.
Op. 15. **Vier Phantasiestücke** für Pianoforte.
Nr. 1. (As dur.) Preis M. 1. 75. — Nr. 2. (B dur.) Preis M. 1. 25. — Nr. 3. (C moll.) Preis M. 2. — Nr. 4. (D dur.) Preis M. 2.

Leipzig. **C. F. W. Siegel**'s Musikalienhandlung.
(*R. Linnemann.*)

[230] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Beethoven, L. van, Op. 56. **Concert** f. Pfte., Vlne. u. Vcll. mit Orchester. Arr. f. das Pfte. zu 4 Hdn. von Fr. Hermann. M. 7. 50.
Greith, C., Op. 33. **Maillust.** Dichtung von H. Kletke f. Sopran u. Alt zum Solo- oder Chorvortrage mit Begl. des Pfte. zu 4 Händen. M. 2. —.
Holstein, F. v., Melodienkranz aus der Oper »Der Haideschacht« f. das Pfte. zu 4 Hdn. Bearbeitet von H. Cramer. M. 3. 25.
Kuhlau, F., Op. 66. **3 leichte und brillante Sonatinen** f. d. Pfte. zu 4 Hdn. Nr. 1. F dur. Nr. 2. C dur. Nr. 3. G dur à M. 1. 50.
Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begl. des Pfte. Ausg. f. eine tiefere Stimme. Zweite Reihe.
Nr. 121. **Auber, D. F. E.,** Schlummerlied aus der Oper: »Die Stumme«. M. —. 50.
- 122. **Auber, D. F. E.,** Barcarole a. der Oper: »Die Stumme«. M. —. 75.
Nr. 123. **Haydn, J.,** Stets barg die Liebe sie. M. —. 50.
- 124. —— Schäferlied. M. —. 75.
- 125. **Grimm, J. O.,** Abschiedslied, aus Op. 8. Nr. 6. M. —. 50.
- 126. **Holstein, F. v.,** Im Sturm, aus Op. 9. Nr. 8. M. —. 75.
- 127. **Hinrichs, F.,** Rückblick, aus Op. 5. Nr. 6. M. —. 75.
- 128. **Holländer, A.,** Schäfers Klagelied, aus Op. 6. Nr. 4. M. —. 75.
- 129. **Eckert, C.,** Dein auf ewig, aus Op. 15. Nr. 6. M. —. 50.
- 130. **Schumann, Clara,** Sie liebten sich, aus Op. 13. Nr. 2. M. —. 50.
Liszt, F., Aus Richard Wagner's Opern. Transcriptionen für das Pfte. 4. **Roth cart.** n. M. 7. 50.
—— **Symphonische Dichtungen** für grosses Orchester. Arrangement für das Pfte. zu 4 Händen vom Componisten.
Nr. 10. **Hamlet.** M. 3. —.
Mendelssohn's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Jul. Rietz.

Einzel-Ausgabe.

(Nr. 83.) Op 37. **3 Präludien und Fugen** für Orgel einzeln. Nr. 1. C moll n. M. —. 90. Nr. 2. G dur M. —. 60. Nr. 3. D moll M. —. 90.
(Nr. 84.) Op. 65. **6 Sonaten** für Orgel einzeln. Nr. 1. F moll. n. M. 1. 20. Nr. 2. C moll. M. 1. 50. Nr. 3. A dur. M —. 90. Nr. 4. B dur. M. 1. 20. Nr. 5. D dur. M. —. 90. Nr. 6. D moll. M. 1. 20.
—— **Duette** f. 2 Singstimmen mit Begl. des Pfte. **Erste vollständige Ausgabe.** 8. **Roth cart.** n. M. 1. 80.
—— **Lieder und Gesänge** f. eine Singstimme mit Pfte. Für eine tiefere Stimme eingerichtet. Nummer-Ausgabe.
Nr. 1—5. 7. 9—24 à n. M. —. 30.
- 6 und 8 à n. M. —. 45.
—— **Symphonien** f. Orchester. Arrang. f. das Pfte. zu 2 Händen.
Nr. 1. Op. 11. **Erste Symphonie.** C moll. M. 3. 75.
—— **Ouverturen** für Orchester. Arr. für das Pfte. zu 4 Händen mit Begl. von Vlne. u. Vcll. von Carl Burchard.
Nr. 5. Op. 32. **Märchen** von der schönen Melusine. M. 4. —.
—— **Hochzeitmarsch** aus der Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum. Op. 61. Arr. f. das Pfte. zu 4 Händen mit Begl. von Vlne. u. Vcll. von Carl Burchard. M. 2. 25.
—— **Scherzo, Intermezzo, Notturno** und **Hochzeitmarsch** aus der Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum. Op. 61. Arrang. f. das Pfte. Miniatur-Ausg. **Blau cart.** n. M. 2. 50.
Rauchenecker, G., Quartett f. 2 Vlinen., Vla. u. Vcll. M. 6. —.
Reinecke, C., 18 leichte Klavierstücke. Bearbeitet nach den Kinderliedern Op. 91 u. 135. M. 2. 25.
Schneider, C., 8 Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pfte. M. 3. —.
Schumann, R., Op. 79. **Lieder-Album für die Jugend.** Mit Titelblatt von L. Richter. kl. 4. **Blau cart.** n. M. 4. —.
Sipergk, J., 12 Toscanische Volkslieder in deutscher Uebersetzung von F. Gregorovius, für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. M. 2. 75.
Stücke, lyrische, für Vcll. u. Pfte. Zum Gebrauch für Concert und Salon.
Nr. 16. **Leclair,** Gavotte. C dur. M. 1. 25.
- 17. —— Aria. F dur. M. 1. 25.
- 18. **Corelli,** Preludio. E moll. M. —. 75.
- 19. —— Adagio und Allegro. A dur. M. —. 75.
Styrcea, V., 6 Lieder f. eine Singstimme mit Begl. d. Pfte. M. 3.—.
Synagogal-Melodien, Auswahl alter hebräischer, in genauem Anschluss an ihre originale Gestalt. Für das Pfte. bearbeitet und mit einer erläuternden Vorrede versehen von A. Marksohn und William Wolf. kl. 4. **Grün cart.** n. M. 3. —.

[231] **Notenpapier**

anerkannt gute Qualität in allen Liniaturen vorräthig:
Hoch- und Quer-Quart Rs. 15 M., Buch 80 Pf.
Hoch- und Quer-Octav Rs. 8 M., Buch 50 Pf.
empfiehlt die **Papierhandlung** von
F. A. Wölbling,
Leipzig, Reichsstrasse 47.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. November 1875. **Nr. 46.** X. Jahrgang.

Ueber das Accompagnement in den Compositionen Seb. Bach's.

(Von **Philipp Spitta.**)*)

Der in Nr. 36—39 des Musikalischen Wochenblattes veröffentlichte Artikel Julius Schäffer's »Robert Franz in seinen Bearbeitungen älterer Vocalwerke« polemisirt gegen die Ansichten über das Accompagnement bei Seb. Bach, welche ich in meinem »J. S. Bach« I, 710—718 mit den zugehörigen Ausführungen im Anhang, und später in der »Allgemeinen Musikal. Zeitung« 1875, Sp. 305—312 niedergelegt habe. Ich entschliesse mich sehr ungern zu einer Erwiederung, schon deshalb, weil ich auch den Schein vermeiden möchte, als verstände ich eine abfällige Kritik nicht stillschweigend hinzunehmen. Hr. Schäffer zieht aber auch die Aufführungen des Leipziger Bach-Vereins in den Kreis seiner Betrachtungen, die nach den von mir vertretenen Grundsätzen erfolgten und daher Hrn. Sch. als willkürliche Experimente erscheinen. Die Rücksicht hierauf macht eine öffentliche Zurückweisung nöthig.

Zuvor die Bemerkung, dass Hr. Sch. meinen Einfluss auf den Bach-Verein (er spricht einmal sogar von meiner Oberleitung) durchaus überschätzt. Wenn mir irgend ein besonderes Verdienst um denselben zukommt, so ist es, vielleicht die erste Anregung zu seiner Gründung gegeben zu haben. Späterhin ist von meiner Seite Nichts mehr geschehen, als was alle Mitglieder thaten, wenn sie mit vollem Eifer und nach bestem Erkennen auf eine correcte und würdige Aufführung der Bach'schen Meisterwerke hinarbeiteten. Hr. Sch. darf versichert sein, dass die Herren, welche sich ausser mir um die musikalische Inscenirung bemüht haben, sehr selbständige Musiker sind, die wissen, was sie wollen, und an deren Jedem er seinen Mann finden würde. Da er übrigens weder mit Diesen noch mit mir in directer Verbindung steht, so kann er über diese Verhältnisse gar nichts Positives wissen und spricht nur nach, was ihm Fernerstehende zugetragen haben.

Hr. Sch. stellt als Zweck seines Aufsatzes hin, »in der sogenannten Bearbeitungsfrage auch seine Stimme abzugeben«. Es ist gut, dass er das vorher sagt, denn einen sachlichen Zweck desselben zu erkennen, fällt schwer. Ob der angegebene sich der Mühe lohnt, ist die Frage. Da er die Franz'schen Bearbeitungen billigt, die Rechtfertigung, welche sie durch den Künstler selbst erfahren haben, gleichfalls, diejenige A. Saran's sogar für meisterhaft erklärt, so könnte er, dächten wir, die Sache für erledigt halten. Als Director der Breslauer Singakademie hat er ja Gelegenheit, seine Ansicht durch die That zu bekunden. Es gefiel ihm aber, auch einmal eine Expedition in das historische Gebiet zu wagen. Leider ist dieselbe verunglückt. Sie musste verunglücken, denn nicht durch sein Erkenntnissvermögen, sondern durch seine Empfindung liess sich dieser »Forscher« leiten, und nur hieraus wird die Unbesonnenheit und Voreingenommenheit einigermaassen erklärlich, die überall in dem Artikel zu Tage tritt.

In der Bearbeitungsfrage nimmt Hr. Sch. zwei Parteien an, von denen die eine die Frage vom ästhetischen, die andere

*) Der von dem Herrn Verfasser in Nr. 20 dieser Ztg. veröffentlichte Artikel »Der Bach-Verein zu Leipzig« gelangte auch in Nr. 25 des »Musikalischen Wochenblattes« zum Abdruck. Darauf erschien in Nr. 36 bis 39 der genannten Zeitschrift eine Kritik desselben unter dem auffallenden Titel »Robert Franz in seinen Bearbeitungen älterer Vocalwerke. Von Julius Schäffer«. Unsere Leser erhalten dieselbe heute in einem zweiten, auf's neue durchgesehenen Abdrucke als Beilage, wobei indess bemerkt werden muss, dass diese Beilage selbstverständlich nicht von uns veranstaltet wurde, sondern dem Verleger der Allg. Mus. Zeitung geschäftsmässig angetragen und daher als ein Inserat zu betrachten ist. Auf jenen Angriff nun, dessen parteiische Haltung schon durch die Ueberschrift sich kennzeichnet, antwortete Herr Prof. Spitta in Nr. 40 des Musikal. Wochenblattes, und auf eine weitere Entgegnung des Herrn Schäffer dann abermals in Nr. 44 der genannten Zeitung unter der Ueberschrift »Schlusswort über das Accompagnement und die Ansichten J. Schäffer's«. Hierzu machte die Redaction des Musikal. Wochenblattes die Bemerkung: »Mit diesem schliessen auch wir den Streit über diesen Gegenstand«, — worin wir (ohne in die angeführten Worte zu viel hinein zu legen) mit Vergnügen doch einen Beweis dafür erblicken, wer nach Ansicht der Redaction jenes Blattes unter den beiden Streitenden am meisten berechtigt ist, das letzte Wort zu behalten. Dieses verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, weil es das erste Mal ist, dass eine jener Zeitungen, welche vorwiegend der fortschreitenden neueren Musik ergeben sind, den Grundsätzen, die bei der Reproduction älterer Tonwerke maassgebend sein müssen, Gehör schenkt. Bisher war es anders; alles was dahin zielte, den Maassstab für die Aufführungen jener Werke in ihnen selbst zu suchen, die heutige Praxis an die frühere zu binden, wurde systematisch als antiquarische Grille bespöttelt. Uns ist dieses immer als eine unüberlegte Kurzsichtigkeit erschienen, denn die Organe des musikalischen Fortschrittes haben nicht das geringste sachliche Interesse, den Alten vorzuenthalten was der Alten ist. Man kann vielmehr behaupten, sie müssten ihre Liberalität in diesem Punkte mit einer gewissen Beflissenheit darthun, denn nichts ist mehr geeignet, von einer Partei abzuschrecken, als die durch sie erregte Befürchtung, es möchte die ganze Kunst unterwühlt, also auch derjenige Theil, welcher garnicht dahin gehört, mit in den Strudel des Fortschritts geschleudert werden. Jetzt dürfen wir vielleicht hoffen, dass sich in den bisherigen Ansichten eine Wandlung vollzieht. Die Erzielung dieses Resultates würde Spitta's Aufsätzen dann noch eine besondere Bedeutung verleihen, welche übrigens ihrem inneren Werthe völlig entspricht. Die genannte Beilage macht es nothwendig, dieselben hier ebenfalls vollständig mitzutheilen. Die Schlussverhandlung werden wir uns erlauben dann noch etwas weiter auszuführen. *D. Red.*

Digitized by Google

vom historisch-philologischen Standpunkte aus zu lösen versuche. Von mir sagt er, ich habe, wie nicht anders zu erwarten sei, mich in der Bach-Biographie ebenfalls bemüht, den rein philologisch-historischen Standpunkt zu wahren. Gewiss! und es wäre mir ganz neu, wenn für ein historisches Werk auch noch ein anderer Standpunkt als der historische möglich sein sollte. Diese Entdeckung genügt nun für Hrn. Sch., mich ohne Umstände zu einem Gegner Rob. Franz' zu machen. Weder in der Biographie noch in dem Zeitungsartikel ist von Franz die Rede. Im Eingange des letzteren wird kurz der Versuche gedacht, die man bisher zur Wiederbelebung der Bach'schen Kirchencantaten gemacht hat, und hierbei auch solcher Bearbeitungen Erwähnung gethan, die das Bach'sche Orchester theilweise umgestalteten, vor Allem aber die Orgel eliminirten. Als Grund der verhältnissmässig immer noch geringen Verbreitung der Cantaten führe ich dann vor Allem die Eigenthümlichkeit und Fremdartigkeit dieser Bach'schen Kunstwelt an und meine, dass man nicht müde werden soll, sie immer wieder und zwar in reicherer Anzahl vorzuführen. Hierbei müsse man vor Allem darnach trachten, Bach's Intentionen zur Erscheinung zu bringen, und zwei Dinge seien dazu die wirksamsten Mittel: die gewissenhafteste Beobachtung der Originalgestalt und eine lebendige Vorstellung von den Bedingungen, unter welchen die Werke entstanden.

Bearbeitungen, wie die bezeichneten, sind ausser von Franz auch von manchen anderen guten Musikern angefertigt. Hr. Sch. musste dies wissen und deshalb auch die Unsicherheit seines Schlusses erkennen, dass ich mit der Erwähnung jener Bearbeitungen auf Franz und Saran gezielt habe. Gedacht habe ich unter Anderen allerdings auch an Franz, aber wo ist denn auch nur eine Spur von Tadel und Opposition? Alles, was einen Schein davon tragen könnte, wurde geflissentlich von mir vermieden. Ich w o l l t e Franz nicht opponiren, weil mir daran lag, keinerlei Leidenschaften wach zu rufen, welche die Frage nur noch mehr verwirrten. Die Verwirrung, über welche ich an jener Stelle ebenfalls einfach referire, ist aber nicht nur durch Franz und seine Vertheidiger, sondern ebensowohl durch seine Gegner hervorgerufen. Hätte Hr. Sch., bevor er die Feder ansetzte, sich die Mühe gemacht, den Artikel der »A. M. Z.« 1872, Nr. 31—33 nachzuschlagen, auf welchen ich S. 827 der Biographie hinweise, so würde er erstens vor dem Irrthume bewahrt geblieben sein, dass Franz' »Offener Brief an Eduard Hanslick« keine Entgegnung erfahren habe. Zweitens hätte er bemerkt, dass die einzige polemische Wendung, die etwa in meinen Ausführungen befindlich ist, sich auf einen der heftigsten Gegner von R. Franz bezieht. Woraus dann eher auf eine Eingenommenheit für, als gegen diesen geschlossen werden konnte. Uebrigens bin ich, ohne Partei zu nehmen, auf die Sache selbst zurück und dann von ihr allein ausgegangen. In gewisser Beziehung k o n n t e ich aber auch Franz nicht opponiren, aus dem einfachen Grunde, weil ich in der Sache, welche Hr. Sch. als Hauptangelegenheit betrachtet, mit Franz meistentheils einer Ansicht bin.

Dies zu constatiren, sieht sich denn auch Hr. Sch. mehrfach genöthigt. Man sollte meinen, es hätte ihn das zur Besinnung bringen können. Wenn in der Ausführung einer für schön und gross erkannten Sache zwei Männer im Wesentlichen übereinstimmen, so, dünkt mich, ist es natürlich, bei einer vermeintlichen Differenz eine Verständigung zu suchen, vor Allem sich um den Anderen wenigstens so viel Mühe zu geben, dass man sicher ist, was er meint. Hr. Sch. denkt anders. Dass durch sein Verfahren der Sache nur geschadet wird, und Männer einander entfremdet, die vielleicht zu gemeinsamem Wirken bestimmt gewesen wären, das überlegt er nicht, oder es ist ihm gleichgiltig. So sehr hat er sich in seinen Wahn verrannt, dass er kurz und gut in dem Artikel über den Bach-Verein die directe Antwort auf das kurz vorher erschienene Buch Saran's (»Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied«) zu erblicken glaubt, was natürlich auch nicht im Entferntesten der Wirklichkeit entspricht: es ist in dem Buche Saran's gar Nichts enthalten, was eine Entgegnung von mir provocirte. Da ich, wie Hr. Sch. meint, die Aufführungen des Bach-Vereins anordne, da ich ferner im Gegensatze zu Franz mich befinden soll', so folgt, dass Hr. Sch. glauben muss, der Bach-Verein sei gegründet, um gegen die Franz'schen Bearbeitungen zu demonstriren. Was doch Alles dem armen Verein untergeschoben wird! Dann spricht alsbald Hr. Sch. von dieser Opposition, wie von einer ganz erwiesenen Sache, thut, als ob ich darauf ausgegangen wäre, Saran satzweise zu widerlegen (S. 439, Sp. 2, Zeile 14 ff.), und bringt mich selbst zu seinen eigenen Behauptungen in Gegensatz (S. 454 Anmerk.). Dass ich bei Allem, was ich je über die Angelegenheit schrieb, an Hrn. Sch. auch nicht einmal gedacht habe, kann er mir aufs Wort glauben. S. 476, Sp. 2 zeiht er mich sogar der Schadenfreude über den geringen Erfolg der Franz'schen Bearbeitungen. Erwachsene Menschen pflegen sonst zu bedenken, was sie sagen, und auch unerwachsene schon zu wissen, dass man andere Leute nicht ungestraft beleidigt. Nun mag es Hr. Sch. davon haben.
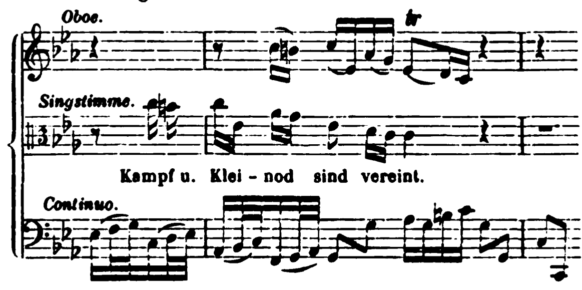
Die Frage, auf welche Hrn. Sch. Alles anzukommen scheint, ist, ob das Accompagnement polyphon oder accordisch sein müsse. In dieser Weise lässt sich die Sache schon gar nicht behandeln. Das Accompagnement des *Basso continuo* ist s e i n e m W e s e n n a c h der Polyphonie entgegengesetzt. Jeder, der die Begleitungsfrage vom historischen Standpunkte aus lösen will, müsste zunächst dieser elementaren Thatsache Rechnung tragen. Polyphon heisst dasjenige, worin die Melodie das Erste, und die Harmonie nur das Ergebniss des Zusammentritts mehrerer Melodien ist, accordisch dagegen das, worin die Harmonien als gegeben vorausgesetzt werden, auf und in welchen sich eine Melodie zu entwickeln und bewegen hat. Die eigentliche Polyphonie ist mit dem 17. Jahrhundert untergegangen und zwar in Folge gerade der Kunstrichtung, welche den Basso continuo hervorbrachte. Schliesst man sie aus, dann wird der Begriff »polyphon« so dehnbar, dass man ihn endlich auf jeden mehrstimmigen Satz anwenden kann, in welchem die Stimmen gut melodisch geführt sind. Ich habe deshalb beide Ausdrücke stets mit grosser Vorsicht gebraucht und sie nie einander einfach gegenüber gestellt. Nachdem der Continuo hundert Jahre lang in dem Sinne, wie ihn Viadana erfunden hatte, im Gebrauche gewesen war, kam Seb. Bach. Dass dieser in allen seinen Werken, welchen ein Continuo zugehörte, vom vielstimmigsten herab bis zum Trio, ihn ganz nach dem Principe seiner Vorgänger anwendete, ist, soweit dies von historischer Erkenntniss überhaupt gesagt werden kann, absolut sicher. Es hat schon um deswillen eine äusserst geringe Wahrscheinlichkeit, dass er in der verhältnissmässig verschwindend kleinen Zahl solcher Stücke, die nur aus einer Stimme und Continuo bestehen, diesen principiell verschieden behandelt haben sollte. Aus seinem künstlerischen Naturell ist leicht erklärbar, dass er im accordischen Accompagnement dennoch etwas Unbefriedigendes fand. Es diente ihm zur Verschmelzung verschiedener Tonkörper und hatte daher als stilgebendes Element seine höhere Berechtigung. Aber wo sich mit diesem Zwecke noch eine freiere Idealisirung desselben verbinden liess, erschien es ihm wünschenswerth, sie zu verwirklichen. So schuf er seine 13 Instrumentaltrios mit obligatem Clavier, in welchen die accordische Begleitung mit wenigen Ausnahmen wegfällt. Wenn er daneben doch auch noch vier Compositionen für eine Solostimme mit beziffertem Continuo schrieb, so folgt daraus also nicht, dass hier nun die selbständige Claviermelodie als dritte Stimme hinzu improvisirt, sondern dass die Solo-

Digitized by Google

stimme in der allgemein gebräuchlichen Weise accompagnirt werden sollte. Wollte er Ersteres, warum schrieb er diese Stücke nicht in der Weise der anderen? Der gesunde Menschenverstand wird hier immer nur antworten: Er wollte eben nicht. Damit ist aber keineswegs gesagt, dass nun einem solchen Accompagnement die melodische Belebtheit gefehlt haben müsse. Dergleichen ist bei Bach von vornherein nicht denkbar, und wir haben auch musikalische und litterarische Zeugnisse genug für das Gegentheil. Er accompagnirte auch ein Solo reich und phantasievoll und mag bei seinem grossen Improvisationstalente manchmal so gespielt haben, dass das Stück sich wie ein Trio ausnahm. Aber daraus folgt wieder nicht, dass er gemeint habe, man müsse ein Solo so begleiten. Denn bei einem Trio, zu welchem er, wie wir wissen, nur eine ganz einfache Begleitung forderte, machte er es bisweilen ebenso.

Dies Alles gilt nur von seinen Instrumentalsoli und höchstens von den Arien mit blossem Continuo in seinen weltlichen Cantaten, oder wo er sonst einmal ausnahmsweise begleitete. Bei den Kirchen-Cantaten, welche Hr. Sch. mit den Instrumentalsoli frischweg über einen Kamm scheert, lag die Sache anders. Hier accompagnirte der Organist, und diese Stelle bekleidete an der Thomaskirche während Bach's Zeit auch nie einer seiner Schüler, sondern nach einander zwei ganz gereifte, selbständige Musiker, an der Nicolaikirche war wenigstens nur zeitweilig ein Schüler Bach's Organist. Selbst für die drei weimarischen Jahre (1714—1717), in welchen er als Concertmeister einen Theil der Hofkirchenmusik zu liefern hatte, ist sein eigenes Accompagnement nicht sicher. Er konnte also nur verlangen, was der Durchschnitt der damaligen Orgelspieler im Accompagniren leistete. Ueber die polyphone Gewandtheit der deutschen Künstler zu Bach's Zeit herrschen wunderliche Vorstellungen; ja Bach selbst wird zuweilen noch hingestellt als Derjenige, der die contrapunktischen Künste der Niederländer zur höchsten Vollendung und Beseelung gebracht habe. Zwischen ihm und Jenen liegen beiläufig anderthalb hundert Jahre, und fehlt jede und alle Verbindung. Im 17. Jahrhundert machte die Kunst der Contrapunktirung in Deutschland lange Zeit nur Rückschritte, und zwar zum guten Theil gerade in Folge der Erfindung des Basso continuo. Gegen Ende des Jahrhunderts hob sie sich wieder und erreichte eine mässige Höhe in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, über welche Bach allein wie ein Riese aufragt; Händel, der sich in Italien gebildet, rechne ich nicht hierher. So viel aber lässt sich sicher behaupten, dass die meisten damaligen Organisten ganz unfähig gewesen wären, ein polyphon gewobenes Accompagnement zu extemporiren, wie es in der Idee des Hrn. Sch. zu leben scheint. Ein Grund mehr für uns, die Continuostimme möglichst einfach zu halten. Aber auch hier versteht es sich von selbst, dass ihr diejenige Freiheit werde, welche sie einem Solo gegenüber beanspruchen darf. Und wenn ich in dem Bericht über den Bach-Verein davon spreche, dass man bei Ausarbeitung eines Arien-Accompagnements und namentlich für die Ritornelle die Gänge der Singstimme in Betrachtung ziehen müsse, dass Motive des von Bach Gegebenen benutzt werden könnten, der Satz möglichst zusammenhängend und fliessend, nicht aber aus Accorden dilettantisch zusammengestoppelt sein solle, so ist das doch gerade deutlich genug. Wenn ich andererseits sage, dass dem Continuo eine selbständige, polyphonisch reiche Ausführung nicht zugedacht gewesen sei, so wird ein Musiker, der erwägt, dass es sich hier um Bach'sche Polyphonie handelt, also um die höchste Verselbständigung, die unter den Verhältnissen jener Zeit den Stimmen zu Theil werden konnte — ein solcher Musiker wird doch verstehen, wie das gemeint ist, namentlich wenn er Arien mit obligater Orgelbegleitung, deren eine ich an jener Stelle anführe, zur Vergleichung herbeizieht. Hätte Hr. Sch., wie es seine Pflicht war, sich über die Beschaffenheit der Orgelbegleitung bei den Leipziger Aufführungen zuvor genauer orientirt, ehe er seinen Artikel in die Welt schickte, dann würde er erfahren haben, dass nach melodischer Verlebendigung des Accompagnements, soweit es Charakter und Structur des Stückes zuliessen, allerdings gestrebt worden ist, und dass die Alt-Arie im Himmelfahrts-Oratorium sogar imitatorisch reicher ausgestattet war, als in dem Clavierauszuge von Franz.

In Franz' theoretischen Ausführungen findet sich Einiges, was gegenüber den geschichtlichen Forschungen nicht bestehen kann; nach dem oben Gesagten braucht es nicht noch besonders angeführt zu werden. Anderem kann man völlig oder mit einer gewissen Einschränkung beistimmen. Sicherlich ist es Hauptaufgabe des Bearbeiters, hinter die eigentlichen Absichten der Autoren zu kommen, und dass manchmal eine bestimmte Melodie zu dem Continuo prämeditirt sei, lässt sich gleichfalls nicht leugnen. Letzteres ist namentlich bei Ritornellen von Gesangstücken mit blosser Continuo-Begleitung ziemlich häufig der Fall. Es kann auch sonst einmal vorkommen. Wenn in der Alt-Arie der Cantate »Weinen, Klagen« (B.-G. II, S. 70) Takt 16 ff. folgende Stelle zu lesen ist:



so soll offenbar auf dem vierten Achtel des vollen Taktes das Accompagnement den Gang der Oboe nachahmen, so dass Singstimme, Oboe und Orgel canonisch einander nachfolgen. Ein sorgfältiger und in die Sache vertiefter Musiker wird dergleichen Absichten zu erkennen verstehen.

Um zu erfahren, wie Franz sich die praktische Ausführung seiner Theorie denkt, wendet man sich am besten an seine Clavierbearbeitungen zu Gesangstücken, die vom Continuo allein begleitet werden. So z. B. an das Duett und die Tenor-Arie in der Cantate »Ich hatte viel Bekümmerniss«. Franz hat dem Charakter des modernen Pianoforte Rechnung getragen, wozu wir ihm das Recht unbedenklich einräumen; für die Orgel würde Einiges geändert werden müssen. Im Uebrigen kann man das Accompagnement vortrefflich nennen: überall sauberer, schön geführter Satz, und nirgends eine Bedrängung der Singstimmen. Ebenso verhält es sich mit der Bass-Arie im »Magnificat«. Die Alt-Arie der Cantate »Christ unser Herr zum Jordan kam« (Nr. 3 der neun von Franz bei Whistling in Leipzig herausgegebenen Alt-Arien), in welcher die Singstimme fast immer nur vom Continuo gestützt wird, während die Instrumente zwischen den einzelnen Perioden ritornellartige Sätze ausführen, weist zu diesen Perioden einen Tonsatz auf, den man mit unbedeutenden Modificationen als ein sehr gelungenes Orgel-Accompagnement acceptiren könnte. Dass aus dem gegebenen Materiale ein Motiv benutzt wird, um den Satz, wo es nöthig ist, im Fluss zu erhalten, kann man principiell nicht beanstanden. Nur kommt es darauf an, wie weit man diese Benutzung ausdehnt. Hier geht nach meinem Dafürhalten Franz bisweilen an die Grenze des Zulässigen. Gewiss ist bei dem Accompagnement der Subjectivität des Ausführenden heutzutage so gut ein gewisser Spielraum zu gewähren, wie es zu Bach's Zeit geschah. Immer aber muss doch die Erwägung maassgebend bleiben, dass es aus seiner untergeordneten Stel-

Digitized by Google

lung nicht heraustritt. Wenn ich mich über eine belebtere Ausführung des Accompagnements immer möglichst reservirt äusserte, so geschah es im Bewusstsein der Schwierigkeit, hier überall das rechte Maass inne zu halten. Wir sollen Bach's Meisterwerke nicht durch stümperhafte Zuthaten verunzieren, vielmehr innerhalb der dem Accompagnement gezogenen Grenzen alle Sorgfalt in der Ausarbeitung walten lassen. Wo wir aber seines Willens nicht bis ins Einzelne sicher sind, ist es besser, die Grenzen etwas enger zu stecken, als umgekehrt. Hr. Sch. beschuldigt die Vertreter dieser Ansicht der Vorliebe für die Mittelmässigkeit, welche die Kunst, und namentlich die Bach'sche, nicht dulde; für sie sei das Beste gerade gut genug. Das ist der Standpunkt des angehenden Compositionsschülers, welcher den Werth eines Tonsatzes nach den contrapunktischen Künsten beurtheilt, die er an dessen Verfertigung gewendet hat. Sonst ist man nicht darüber im Zweifel, dass es sich mit den Bestandtheilen eines Kunstwerks verhält, wie mit den Menschen im Leben: es ist ihre höchste Tugend, ganz das zu sein, was sie sein sollen. Franz hat eine Vorliebe für kleine Züge und streut gern Einzelheiten ein, die das Accompagnement unruhig und auffällig machen. Ich erinnere hier nur an die sonst sehr discret begleitete Alt-Arie des Himmelfahrts-Oratoriums, in welcher er das der Hauptmelodie entnommene Motiv:



fleissig anbringt, und Aehnliches lässt sich in anderen seiner Ausarbeitungen bemerken. Ich sage nicht, das dergleichen ganz verboten sei, besonders wenn es, wie bei Franz, mit Geist geschieht, aber es ist gefährlich. Dass übrigens hier kein polyphoner Stil zu Grunde liegt, sondern nur das Streben, gegebene harmonische Verhältnisse melodisch auszuzieren, geht schon daraus hervor, dass man die krauseren Partien der Franz'schen Accompagnements meistentheils leicht auf einfachere Wendungen zurückführen kann. Alles in Allem genommen aber ist es keine Frage, dass sich Franz mit Liebe und Verständniss in seine Aufgabe vertieft hat, und seine Clavierbearbeitungen werden, wenn man sie auch zuweilen einfacher wünschte, doch gewiss ihren Werth behalten. Auch bin ich überzeugt, dass er vermöge seiner eigenthümlichen Begabung zur Lösung solcher Aufgaben besonders befähigt ist, und Andere darin von ihm lernen können.

Was nun aber Hrn. Sch. betrifft, so bedaure ich, dass er nicht so leichten Kaufs davon kommen wird, als es ihm bis jetzt hat scheinen mögen. Seine Behandlung der Quellen ist eine eigenthümliche. Wenn ich das Begleitungswesen secundär nenne und daraus die Forderung einer discreten Behandlung des Accompagnements ableite, so nennt Hr. Sch. das einen armseligen Grund. Wenn Heinichen dasselbe sagt (S. 521, § 1: »Der *General-Bass* ist nicht deswegen erdacht worden, dass man damit, wie in denen *praeludiis concertir*en, sondern nur denen *concertir*enden Stimmen *accompagnir*en solle«), so lässt Hr. Sch., der den übrigen Inhalt des Paragraphen mittheilt, diese Stelle aus.*) Gänzlich ausgelassen hat er den Paragraphen zu seinem Notenbeispiel C (Heinichen, S. 547, § 28), und dadurch Etwas gethan, was einer Quellenfälschung so ähnlich sieht, wie ein Ei dem anderen. So wie der Satz jetzt dasteht, muss jeder Leser glauben (und Hrn. Sch.'s zugehörige Bemerkungen bestärken ihn in diesem Glauben), er bilde das fortlaufende Accompagnement irgend eines Gesang- oder Instrumentalstückes. Das thut er aber nicht. Heinichen sagt ausdrücklich, dass man in dieser Weise wohl einmal einige Takte accompagniren könne, sofern es die realen Stimmen gestatten, was besonders bei den cantabeln Soli und leeren Ritornellen der Arien ohne Instrumente der Fall sein könne, dass er aber die durchgehende Melodie hier nur zur Probe, d. h. um ein abgerundetes Beispiel zu geben, hingeschrieben habe. Er befindet sich also darin ganz mit uns in Uebereinstimmung: in der musikalischen Praxis, in welche man nicht die Schulexercitien in ihrer ganzen Breite überträgt, sondern nur die an jenen entwickelten Fähigkeiten hinüber nimmt (was Hr. Sch. auch hinsichtlich der Tragweite der übrigen von ihm beigebrachten Stellen zu beherzigen haben wird) — in der Praxis könnte eine solche fortlaufende Melodie als Continuo gar nicht vorkommen, sie würde immer als concertirende Melodie aufzufassen sein. Den Satz S. 450, Sp. 2, welcher sich auf Notenbeispiel D bezieht, lässt Hr. Sch. gesperrt setzen, vermuthlich um seine Leser darauf aufmerksam zu machen, dass weiter unten Heinichen diese Begleitungsmanier die allerarmseligste im Gebrauche nennt, weil zu vermuthen sei, dass der Componist diejenigen Stellen, wohin die Imitation passe, selbst damit ausgefüllt haben werde. Was Alles zweifelsohne sehr geeignet ist, Hrn. Sch.'s These zu beweisen. Man hätte ihm rathen sollen, auch noch die Stelle gesperrt setzen zu lassen, an welcher Heinichen Alles, wovon Hr. Sch. ein so grosses Aufheben macht: Verzierungen, Einführung einer eigenen Melodie, Imitationen — Nebendinge nennt.

Dass der Vorwurf, ich befände mich mit den Quellen nicht in Uebereinstimmung, unbegründet ist, bedarf keines Wortes mehr. Ich knüpfe noch eine kurze Bemerkung an. Gesetzt den Fall, ich zeigte mich wirklich in einem Widerspruche mit Heinichen und Mattheson, den Hr. Sch. durch aufmerksames Lesen und Nachdenken nicht sofort zu heben vermöchte, so müsste doch wohl zuerst die Erwägung eintreten, dass der Historiker sich sein Urtheil über eine wichtige geschichtliche Erscheinung aus der Gesammtsumme der Zeugnisse bildet, hier also nicht nur aus der gesammten einschlagenden Literatur, sondern ebensosehr aus den praktischen Musikwerken, und nicht nur Bach's und seiner Zeit, sondern auch seiner Vorzeit. Hr. Sch. blickt in die beiden trivialsten Lehrbücher aus der Bach'schen Periode und fühlt sich im Bewusstsein eigner Gelehrsamkeit stark genug zu der frivolen Behauptung, ich gruppire die historischen Thatsachen nicht nach ihrem inneren Zusammenhange, sondern nach vorgefassten Meinungen. Die Widersprüche, in welche ich mich mit mir selbst verwickelt haben soll, existiren gleichfalls nur in der Einbildung des Hrn. Sch. Zwischen einem Instrumentalsolo und einer Kirchencantate, wo es unter Anderem Chöre zu accompagniren giebt, besteht meines Erachtens ein Unterschied, und ein harmonisch massiges Accompagnement ist kein polyphones.

Ueberhaupt aber, was will Hr. Sch. durch seine historische Maskerade eigentlich beweisen? Dass Franz' »polyphone« Begleitung das Richtige ist? Nein, dass im Continuo der polyphone Stil durchschnittlich vorbedacht sei. Wie dies aus Heinichen's und Mattheson's Aeusserungen hervorgehen soll, mag der Himmel wissen. Er kommt auch bald davon ab. S. 450 finden wir ihn mit dem Beweise beschäftigt, dass bei Solosachen mit Continuo der Generalbass »polyphon« ausgeführt werden müsse. Er hat sich nämlich unterdessen der Erkenntniss nicht verschliessen können, dass ein »polyphones« Accompagnement bei vielstimmigen Sachen bis zum Trio abwärts nicht im Sinne der Alten sei. Die Stelle bei Heinichen, aus welcher er diese Erkenntniss zu gewinnen behauptet, ergiebt freilich ein solches Resultat keineswegs. Woher er sie hat, wollte er wohl nicht sagen, und ich begnüge mich auch damit, die Quelle blos zu wissen. Ist es ihm nun Ernst mit dieser Erkenntniss, so hat

*) S. 474, Sp. 2 citirt er einen Ausspruch W. Rust's aus dem Vorwort von B.-G. XXI, 2 ebenfalls nur so weit, als es ihm passt, und unterdrückt die Stelle, wo Rust auf die weise Mässigung hinweist, mit welcher Bach die Generalbassstimmen ausgeführt habe.

Digitized by Google

also Franz Unrecht, der das Princip seiner Bearbeitungen ohne Einschränkung hinstellt. Confusion an allen Ecken. Die Art, einen vollen Chor nebst Orchester zu accompagniren, ist principiell von der Begleitung eines Solos nicht verschieden. Wo sie weiteren Spielraum hat, mag sich der Satz melodisch freier beleben, wo nicht, soll er in correcter Führung den Harmonien der gegebenen Stimmen folgen. Es sind Alles Gradunterschiede. Bei einer Spur von gutem Willen hätte man sich hierüber im Augenblicke verständigt.

Noch Etwas muss ich zu meiner Betrübniss hier constatiren: Hr. Sch. weiss nicht, was ein Trio ist. Er sagt S. 450, Sp. 1: »Die Alten hielten in solchen Stücken, wo wenigstens ein Trio von concertirenden Stimmen vorlag, ein einfach harmonisches Accompagnement für ausreichend.« »In allen Sätzen aber, wo der Continuo entweder allein, oder neben der Hauptstimme nur noch eine concertirende Stimme vorlag, verlangten sie mehr.« Er meint also, auch zu einem Stücke, das aus zwei selbständigen Stimmen und Continuo bestehe, hätten die Alten polyphon accompagnirt. Kirnberger's Accompagnement zum Trio aus dem Musikalischen Opfer acceptirt er als ein einfach harmonisches und meint, es könne als zu einem Trio gehörig Nichts gegen seine Behauptung beweisen. Als Trio hat aber eben jenes Stück nicht drei, sondern nur zwei selbständige Stimmen über dem Continuo. Also ist, wenn überhaupt ein Sinn in den Auslassungen des Hrn. Sch. gefunden werden soll, evident, dass er ein Quatuor für ein Trio hält. Ein Stück aus jener Zeit, das von einem Instrumente mit Continuo ausgeführt wird, heisst ein Solo, Eines, das von zwei Instrumenten mit Continuo vorgetragen wird, nennt man nicht Duo, sondern Trio. Der inconsequente Sprachgebrauch hat wohl Hrn. Sch. einen Streich gespielt. Dergleichen kann ja passiren. Der Leser aber wird meinen, dass für Jemanden, der die elementaren Kunstausdrücke noch nicht mit Sicherheit anzuwenden weiss, sich auch eine bescheidenere Sprache schicke.

Obiges lässt es ausserdem unwahrscheinlich erscheinen, dass Hr. Sch. das Kirnberger'sche Accompagnement, welches für die Bach'sche Praxis ein so lehrreiches Document ist, überhaupt angesehen hat. S. 475, Sp. 2 spricht er noch einmal von Trios; hier weiss man im Hinblick auf seine früheren Aeusserungen weder, was das »immerhin« bedeuten soll, noch ob er für die jetzt gemeinten Trios ein »polyphones« Accompagnement für vorbedacht hält oder nicht.

(Schluss folgt.)

Pariser Musik-Bericht.

(Anfangs October d. J.)

Das dritte lyrische Theater und dessen Repertoire. Die grosse Oper: Don Juan, das Ballet Sylvia, Jeanne d'Arc von Mermet. Halancier's Denkschrift. Nestor Roqueplan-Gevaert; Geschichte und Theorie der Musik des Alterthums. Das Drama Mozart von Alfred de Vigny.

(Nach Lagenevais.)

Wir sind nun im Besitze eines dritten lyrischen Theaters. Die Subvention von 100,000 Francs ist bewilligt, der Director ernannt, es handelt sich künftig nur noch darum, sich zu verständigen, was man aufführen wird; denn das, was man nicht aufführen wird, wissen wir so ziemlich zum voraus. Die Uebersetzungen also scheinen vom Repertoire ausgeschlossen zu sein; dieser reichhaltige Reservefond, aus welchem die alte Bühne des Châtelet einst so schöne Elemente des Erfolges schöpfte, soll der gegenwärtigen Verwaltung versagt sein, welche der grossen Oper Don Juan und den Freischütz, der komischen Figaros Hochzeit überlassend sich striktest darauf zu beschränken hätte, nur die Werke unserer jungen Componisten aufzuführen, ein in Wahrheit sehr gefährliches Programm für ein Theater, dem bereits Hr. Gounod seine Werke entzogen hat, und dem es daher bei dem ersten Misslingen an Aushülfsmitteln fehlen wird! Die Erfahrung hat uns bei der populären Oper im vergangenen Jahre nur zu deutlich gelehrt, wie diejenigen Versuche ausschlagen, die man ohne die nöthige Voraussicht unternimmt. Wie lange Zeit verstreicht nicht oft, bis wieder ein grosser Erfolg erzielt wird! Indessen muss man doch leben und nur durch das Repertoire kann sich eine Bühne nach und nach zu einer Kundschaft verhelfen. Das Repertoire des alten lyrischen Theaters bestand aus Faust, Romeo und Julie, Oberon, Freischütz und der Hochzeit des Figaro. Faust gehört gegenwärtig der grossen Oper, Romeo und Julie der komischen, und wenn nun die Uebersetzungen fehlen, was soll dann daraus werden? Dieses Unternehmen einer dritten lyrischen Bühne, sagt man uns, ist zunächst für die Jungen bestimmt. Für die Jungen spielen, nun es sei! aber hat man denn keine anderen Mittel, ihnen förderlich zu sein, und ist es denn für nichts zu achten, wenn man zugleich ihren Geschmack bildet und ihnen stets die grossen Muster vor Augen hält? Was uns angeht, so sind wir weit davon entfernt, jenes Privilegium der lyrischen Bühne zu entziehen; lieber möchten wir es bei der grossen und der komischen Oper missen, die an sich schon reich genug sind. Uebrigens fordert es das eigene Interesse der jungen Componisten, dass ihre Werke möglichst gelungen aufgeführt werden; es giebt aber keine bessere Schule als die der Meisterwerke, um Sänger heranzubilden und ihnen jene Sicherheit des Erfolgs mitzutheilen, die in Folge der unablässigen Vorführung von Operetten immer seltener wird. Herr Arsène Houssaye tritt mit der gewöhnlichen Subvention das Spiel an, indem ihm überdies 95,000 Fr. von der früheren Verwaltung verblieben, wobei aber alles neu zu beschaffen war, das Personal wie das Material; wie aber eine Gesellschaft engagiren, den Winterfeldzug vorbereiten in so kurzer Zeit? Im besten Falle konnte man an einzelne Schaustellungen denken; der Moment schien es in der That zu erheischen. In der Zwischenzeit der Saison von London und jener von Petersburg würden sich vielleicht die Nilsson und die Patti zu einigen Vorstellungen herbei gelassen haben; das wäre aber immerhin nur ein glücklicher Zufall ohne Zusammenhang mit der wahren Bestimmung einer Bühne, die ein neuer Director natürlich einer glänzenden Vergangenheit entsprechend wieder ins Leben rufen soll.

Die grosse Oper fährt fort, die Früchte einer exceptionellen Situation zu ernten; dessungeachtet aber schlummert man nicht, und die Administration arbeitet schon für den Moment vor, wo das neue Haus nicht mehr für sich allein interessiren und die Schaulust an sich ziehen kann. Die Sommer-Debuts hatten ihren Verlauf, wir konnten hierunter sehr glückliche constatiren, zum Beispiel jenes der Mlle. de Reszké als Ophelia. Man verspricht uns noch viele andere; das zeugt von einer Thätigkeit, worüber das Publikum sich nicht beklagen wird, dass es dazu verurtheilt war, niemals Doubletten auftreten zu sehen, indem die frühere Verwaltung thatsächlich die schlechte Gewohnheit hatte, die Rollenvertheilung gewissermaassen zu stereotypiren. Wenn daher einmal die ersten Kräfte abwesend waren, so gerieth das Repertoire unvermeidlich in die Hände eines untergeordneten Personals: besser aber ist es immerhin, neue Gestalten vorüberziehen zu sehen, unter deren Anzahl man möglicher Weise doch auch ein wahres Talent entdecken kann.

Die Wiederaufnahme des Don Juan wird im October stattfinden; die Krauss wird die Donna Anna singen, welche grosse Rolle sie zuerst deutsch und dann italienisch gab und die ihr bei uns sicherlich zum grössten Triumphe verhelfen

Digitized by Google

wird. Was sie schon in Ventadour leistete, wird noch gesteigert durch die glanzvolle Ausstattung, die man ihr vorbereitet mit Herrn Faure als Don Juan und Mme. Carvalho als Zerline. Dann wird das Ballet Sylvia folgen, eine neugriechische Phantasie, wozu Herr Leo Délibes die Musik geschrieben hat, und die uns im Schlussmomente das ins Leben gerufene Bild von Girodet vorführen wird. Später, nachdem das Gesetz und die Propheten in Erfüllung gehen müssen, wird Jeanne d'Arc von Hrn. Mermet zum Vorschein kommen. Ein glücklicher Mann, dessen Partitur in solcher Weise vor das Publikum tritt, nachdem sie schon mit grossem Lärm einen ganzen Cyklus von Schicksalen durchgemacht hat! Jeanne d'Arc war vorher Herrn Perrin angeboten worden; und alles weist darauf hin, dass sie das Schicksal von Halevy's Noë gehabt haben würde, mit deren Vollendung wir zur selben Zeit ganz vergeblich den armen Bizet sich abmühen sahen: allein der Stern des Herrn Mermet fügte es, dass Herr Halancier zur Direction unserer ersten Bühne berufen wurde. Von dem Tage dieses Ereignisses an bestand kein Zweifel mehr, die Proben begannen und nahmen ihren Verlauf unter den günstigsten Auspicien, bis der Brand ausbrach. Herr Mermet ertrug den Schlag als Philosoph, und wohl ihm, dass er es that, nachdem sich seither alles für ihn vortheilhafter gestaltet hat. Seine Jeanne d'Arc wird das ungemeine Vorrecht besitzen, die erste in dem neuen Hause aufgeführte grosse Oper zu sein, und die Hauptrolle, dieser Anlass so vieler Verlegenheiten, wird schliesslich von Gabriele Krauss geschaffen werden. Wer wird die schöne Agnes Sorel geben? Bis jetzt scheint Mme. Carvalho schwankend zu sein und ihre Ablehnung würde die Direction bestimmen, sich an eine der jungen Debutantinnen zu wenden, die aufzutreten im Begriffe sind. Man spricht von Mlle. Bloch. Dieses Gerücht hat aber nichts für sich, da die Partie der Agnes für einen hohen Sopran geschrieben ist. Wenn von einer Rolle für Frl. Bloch hätte die Rede sein sollen, so wäre es die der Isabella von Bayern gewesen, welche aber aus dem Stücke in Folge der neuen Aenderungen verschwunden ist.

In einer an die Budget-Commission gerichteten Denkschrift geht Herr Halancier tapfer den Schein-Theorien zu Leibe, mit deren Beihülfe man weniger das lebendige Interesse unserer nationalen Akademie als vielmehr die Realisirung gewisser Träume von einer General-Intendanz und einem hohen Protectorate verfolgt, das einem Einzelnen über alle unsere subventionirten grossen Bühnen übertragen werden soll. »Man erhebt »gegen mich«, so ruft er aus, »zwei Hauptklagen: die erste be»steht in der Behauptung, dass ich nicht das sei, was man »einen artistischen Director nennt; die zweite hat die excep»tionell günstige Lage der grossen Oper zum Gegenstande, als »ob von diesen beiden Anschuldigungen nicht die zweite die »erste ausschlösse, nachdem doch allgemein angenommen wird, »dass das Gedeihen eines theatralischen oder ähnlichen Unter»nehmens nur eine Folge der guten Verwaltung sein kann.« Hierauf geht der gegenwärtige Director ohne weiteres auf die Discussion ein und beweist durch Argumente klar wie Ziffern, dass er geleistet hat, was andere nicht leisteten. »Herr Emil »Perrin bezog eine Subvention von 900.000 Fr., ich habe »deren nur 800,000 und bin damit zufrieden. Wollen wir »etwa seine Truppe mit der meinigen vergleichen? Wohlan »denn!« und sofort führt er uns ein übersichtliches Bild vor. »Früher hatte man vier Tenore, ich habe deren neun. Und »Soprane, wie viel waren es? Sieben; ich zähle sechzehn »solche. Vier Sterne erster Grösse theilen sich in die Bewunde»rung: die Patti, die Krauss, Christine Nilsson, Mme. Carvalho; »von diesen vieren gehören mir zwei durch länger gültige »Verträge an; von den beiden andern singt die eine auf meine »Veranlassung zum ersten Male französisch auf der Bühne der »grossen Oper und die andere würde, wenn nicht eine Krank»heit dazwischen gekommen wäre, das neue Haus inaugurirt »haben.« So ausgerüstet schreckt ihn nichts zurück, er geht auf das Thema der Stolz und der Waldmann ein und spricht sogar von Verdi. Hat er doch dem Meister das Anerbieten gemacht, sich mit ihm über die Aufführung der Aida zu verständigen, und zur Unterstützung seiner Behauptung einen Brief des grossen Musikers in Händen, der sich in Ausdrücken entschuldigt, welche für die frühere Administration sehr wenig schmeichelhaft sind! »Ich war jedesmal, so oft ich auch mit »Ihrer grossen Bühne zu thun hatte, so wenig befriedigt, dass »ich mich nicht aufgelegt fühle, einen neuen Versuch zu machen. »Möglich, dass ich später meine Gesinnung ändere; aber für »den Augenblick hätte ich nicht den Muth, all den Widerwär»tigkeiten und der geheimen Opposition entgegen zu treten, »die bei diesem Theater vorwalten und mir in peinlicher Er»innerung sind.« Was wollen die Worte: heimliche Opposition, Widerwärtigkeiten sagen? also giebt es wirklich artistische Directoren, die fähig sind, Männer von Verdi's Verdienst von unserer ersten Bühne zu verdrängen?

Dieses Plaidoyer *pro domo* gefällt uns wegen seiner unumwundenen Sprache und enthält etwas eigenthümlich überzeugendes, das man für gewöhnlich nicht in der einstudirten Beredtsamkeit der Spender schöner Worte gewahr wird. Es nimmt uns der ehrliche und schlichte Ton eines Mannes ein, des Sohnes seiner Werke, dem Arbeit und Einsicht allein zu dem Posten verholfen haben, den er behauptet, und der, indem er lediglich seine mehr beneidete als beneidenswerthe Stellung vertheidigt, sich in der Lage befindet, Geist zu besitzen und die Gallerie auf Kosten einer der amüsantesten Erfindungen des zeitweiligen Geschwätzes zu belustigen. Ehemals begnügte man sich damit, sein Geschäft zu verstehen und sein Theater gut zu verwalten. Für einen Director war der Besitz von Kenntnissen auf dem Gebiete der Kunst eine so selbstverständliche Sache, dass man gar nicht davon sprach. Heutzutage aber haben wir den Gattungs-Begriff in alle möglichen interessanten Unterabtheilungen zerlegt; es giebt artistische, es giebt geistreiche, es giebt weltmännische Directoren. Wer erinnert sich nicht an Nestor Roqueplan und seine Dreistigkeit? Er lachte den Leuten ins Gesicht, die mit ihm von Geschäften sprechen wollten, er klopfte ihnen auf die Schulter mit den Worten: »Sehen sie, mein Lieber, zu allerletzt kommen »die Geschäfte!« Er war der geistreiche Director; er machte Worte und während dessen ging sein Theater zu Grunde. Gleichviel, die Misserfolge brachten ihn nicht aus der Fassung, und die Katastrophen, statt seinem Avancement zu schaden, förderten dasselbe. Je mehr er Bühnen ruinirt hatte, desto mehr übertrug man ihm Verwaltungen; so einsichtsvoll und gewissenhaft war zu allen Zeiten das Streben der obersten Administration, die mit der Ueberwachung der Kunstinteressen betraut war. Der Untergang der Variétés diente ihm zur Uebersiedelung an die Opéra-comique, und nachdem er auf die geistreichste Weise bei dieser umgeworfen hatte, beeilte man sich, die grosse Oper seinen humoristischen Spässen preiszugeben. Scribe hat ein Stück mit dem Titel: La cameraderie geschrieben; das Publikum weiss nicht, welch eine Landplage sowohl für die Wissenschaften, als auch für die schönen Künste gewisse in solcher Weise begabte Leute sein können, die durch ihre persönlichen Beziehungen einen Einfluss gewinnen, den sie mittels ihres Verdienstes nie erlangen würden. Unter welchem Régime es auch sein mag, sie dejeuniren mit den Ministern und diniren mit den Bureaux, sie wissen es einzurichten, in einer Vergnügensgemeinschaft zu leben mit allem, was auf das Amt Bezug hat, und wenn es sich um die Verleihung eines Privilegiums handelt, so giebt man ihnen den Vorzug vor den Fähigsten. Ein erbauliches Schauspiel, zu dem die Hand zu bieten die menschliche Thorheit stets bereit zu sein scheint!

Digitized by Google

Nestor Roqueplan war ganz zuverlässig der schlechteste Theaterdirector; von den Variétés zum Châtelet mit dem Umwege über die Opéra-comique und die grosse Oper hat er alle Wege, die er fuhr, bodenlos gemacht: das aber hält die Maulaffen nicht ab, alltäglich seinen Namen anzurufen und einen artistischen Director zu reclamiren, wenn man ihnen einen Mann gegenüber stellt, der sich damit begnügt, seine Bühne wieder gehörig einzurichten und die Einnahmen auf ein Maximum zu bringen, obwohl dies doch auch eine Art und Weise ist, die Kunst zu fördern, wenn die Werke, die man aufführt, sich Wilhelm Tell und die Hugenotten nennen.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Leipzig.

Dienstag, den 2. November, wurde das zweite Euterpe-Concert abgehalten. Das Programm, dessen Hauptnummern in L. van Beethoven's Coriolan-Ouvertüre (Op. 62), Franz Liszt's Tondichtung »Gretchen« aus dessen Faust-Symphonie und F. Schubert's Musik zu dem Drama »Rosamunde« (Op. 26) bestanden, erregte namentlich in seinem letzten Theile unser Interesse, da wir Schubert's Werk noch niemals vollständig aufgeführt hörten. Leider schwebte an diesem Abende kein günstiger Stern über der Ausführung, denn einestheils stand der Bläserchor mit dem Wohllaute und der Reinheit dermaassen auf gespanntem Fusse, dass wir öfters in Zweifel waren, ob wir Dur oder Moll hörten, anderntheils gereichten verschiedene Tempovergreifungen den vorgeführten Werken keineswegs zum Vortheil; am meisten hatten darunter Liszt's Composition und die Balletmusik in Schubert's »Rosamunde« zu leiden. Zum Ueberfluss endlich trugen noch die Posaunen durch ein auffälliges Versehen, sowie die Frauenstimmen durch einen zur Hälfte verfehlten Choreinsatz (in den beiden Schubert'schen Chören) zur weiteren Trübung des Genusses bei. Fräul. Thoma Börs aus Moskau, von ihrer früheren Wirksamkeit an hiesiger Bühne wegen ihrer Strebsamkeit noch in freundlichem Andenken stehend, hatte die Gesangsvorträge übernommen. Ihre Stimme hat an Vollklang und sympathischem Wesen gewonnen, nur ihre Vocalisation ist noch nicht ganz tadellos. Von den Liedern: Botschaft von Joh. Brahms, Gretchen am Spinnrade und »Du bist die Ruh« von Franz Schubert, glückte ihr bezüglich der geistigen Wiedergabe namentlich das letztere. Die Romanze aus »Der König hat's gesagt« von Delibes, mit welcher sich Fräul. Börs an diesem Abende zuerst dem Publikum vorführte, ist zu gestückt und zu sehr nach Verdi'scher Schablone, als dass selbst die beste Sängerin damit zu reussiren vermöchte. Die Romanze »Der Vollmond strahlt auf Bergeshöh'n« in Schubert's Rosamundenmusik sang Fräul. Clara Degener, zwar nicht mit tieferer poetischer Auffassung, aber doch mit richtigem Verständniss und passender Stimmungsfärbung. Die Clavierbegleitung zu den Liedern, welche bisher gewöhnlich der ständige Concert-Dirigent zu übernehmen pflegte, ist seit Herrn Volkland's Abgange einem jungen Pianisten übertragen worden, der sich seiner Aufgabe ebenfalls in anerkennenswerther Weise zu entledigen wusste.

Das vierte Gewandhausconcert galt dem Andenken des um das Leipziger Musikleben hochverdienten Meisters Felix Mendelssohn Bartholdy (gest. am 4. Nov. 1847). Man hatte dessen Motette »Mitten wir im Leben sind« für achtstimmigen Chor a capella, ferner Ouvertüre, Chöre und Soli aus »Paulus« Nr. 1—11 und die Sinfonia eroica von L. van Beethoven auf das Programm gestellt. Macht man auch in neuerer Zeit, zum Theil nicht mit Unrecht, der Mendelssohn'schen Kirchenmusik den Vorwurf einer gewissen Schwächlichkeit und frömmelnden Kopfhängerei, so bleibt doch die hohe Meisterschaft, mit der Mendelssohn den Stoff in der ihm eigenen Auffassungsweise beherrscht, unantastbar, und ist z. B. der Chor: »Siehe, wir preisen selig«, mit welchem der erste Concerttheil in schöner Erhebung abschloss, eine Perle religiöser Tonschöpfung — eine von jeder rohen Leidenschaftlichkeit geklärte, verklärte und verklärende Musik. Die Chöre waren mit grosser Gewissenhaftigkeit einstudirt und vermochten mit sich fortzureissen. Nur in dem Steinigungschore (Nr. 8) hätten wir das gleich am Anfang stehende anstürmende Crescendo noch totaler und dramatisch packender, desgleichen an einzelnen Stellen die Aussprache etwas schärfer gewünscht, da die beschränkten Räumlichkeiten des Gewandhaussaales der Tonentfaltung grösserer Massen keineswegs günstig sind und die Durchsichtigkeit der Ausführung ausgleichen muss, was die akustischen Missverhältnisse der Gesammtwirkung hindernd in den Weg legen. Die Hauptsoli waren Fräul. Marie Gutzschbach und Herrn William Müller vom hiesigen Stadttheater übertragen. Erstere entledigte sich ihrer Aufgabe mit der an ihr oft gerühmten einfach edlen Innigkeit, welche sich unmittelbar den Weg zum Herzen zu bahnen vermag. Auch Herr Müller führte seine Partie mit grosser Wärme und der nöthigen Correctheit durch; Stimme und Vortragsmanieren desselben zeigen jedoch weniger Qualificationen für den Concertsaal und die Kirche als für die Bühne. Die beiden kleinen Partien der falschen Zeugen waren durch die Herren Hungar und Ruffeni zufriedenstellend vertreten. Die ernste Feierstimmung des Abends erreichte ihren Höhepunkt in dem zweiten Satze der Beethoven'schen Eroica-Symphonie — unserer Divina comedia in Tönen, in welcher uns der deutsche Tonheros, wenn auch in engerem Rahmen, gleich jenem grossen florentinischen Dichter alle Mysterien des Todes: des Weltgerichtes, der ewigen Gnade und Seligkeit mit erschütternder Tragik vor die Seele führt. Die Ausführung auch dieses Werkes war von Anfang bis zu Ende eine meisterhafte und ein neuer künstlerischer Triumph für das Orchester und dessen vorzüglichen Leiter.

ANZEIGER.

[282] **Neuer Verlag** von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Beethoven, L. van, **Zwölf Menuetten** für Orchester. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von *Theodor Kirchner*. M. 4. 50.

—— **Zwölf deutsche Tänze** für Orchester. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von *Theodor Kirchner*. M. 5. —.

Brahms, Joh., Op. 33. **Romanzen** aus L. Tieck's Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte. Ausgabe für tiefe Stimme mit deutschem und englischem Text. Heft 1. 2 à M. 3. —.

Grieg, Eduard, Op. 11. **Fantasie** für Pianoforte zu vier Händen. M. 4. —.

Lieder aus Wales. In's Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Clavierbegleitung herausgegeben von *Alfons Kissner* u. *Ludwig Stark*. Heft 1. Aus der Vorzeit. Heft 2. Stimmen der Klage. Heft 3. Fülle des Lebens à netto M. 2. —.

Schletterer, H. M., Op. 45. **Dornröschen.** (The sleeping Beauty in the Wood.) Dramatisirtes Märchen in zwei Akten von Marie Schmidt. Für Soli und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Partitur netto M. 4. —. Textbuch mit Dialog, deutsch und englisch à netto M. —. 50.

Schumann, Rob., Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** Ein Cyclus von Gesängen aus dem Spanischen mit Begleitung des Pianoforte. Für Pianoforte allein übertragen von *Theodor Kirchner*. M. 4. 50.

Winterberger, A., Op. 84. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1. 2 à M. 1. 50.

[283] Neuester Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig:

Mendelssohn's Duette.

Lieder und Gesänge für **zwei Singstimmen** mit Begleitung des Pianoforte von Felix Mendelssohn Bartholdy.

Erste **vollständige** Ausgabe. Roth cart. 8°. Pr. 1 M. 80 Pf. n.

[284] Bei **Joh. André** in Offenbach a/M. ist neu erschienen:

Die Hochländer

grosse Oper in 3 Akten

Dichtung und Musik von **F. von Holstein.**

Vollständ. Partitur . . . . . Pr. M. 75. netto.

Clavier-Auszug mit Text . . . . - - 17. -

Digitized by Google

Passendes Weihnachts-Geschenk!

[235] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in Edur und Cdur

zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 54 Mk. — In feinstem Leder Pr. 60 Mk.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach*. — 2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von *Moritz von Schwind*, in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*, nämlich: **Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme.** — 3. **„An Beethoven"**, Gedicht von *Paul Heyse*. — 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift. — 5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch u. französisch.) — 6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

[236] Auswahl alter hebräischer

Synagogal-Melodien

im genauen Anschluss an ihre originale Gestalt für das **Pianoforte** bearbeitet und mit einer erläuternden Vorrede versehen von A. Marksohn, Cantor, und William Wolf, Chordirector, Beide an der jüdischen Gemeinde zu Berlin. Nebst einem Anhang, enthaltend vier der bekanntesten dieser Melodien in sehr leichter Weise für Anfänger bearbeitet.

Eleg. cart. Kl. Quart. Preis netto 3 Mark.

Diese kleine Sammlung bringt zu Clavierstücken umgestaltete Gesangmelodien von einer eigenthümlichen und bedeutungsvollen Art, welche dem grösseren Publicum bis jetzt wohl nur durch Robert Franz, »Hebräische Melodie« bekannt geworden ist. Dem jüdischen Theile des Publicums sollen in denselben die schönen altwürdigen Tempelklänge als Hausmusik wiederklingen, dem christlichen verborgene musikalische Schätze in einer Form geboten werden, welche ihre Eigenart, Schönheit und Ausdrucksfülle in ein deutliches Licht setzt.

Editionen der Gesellschaft für Musikforschung.

1. **Monatshefte für Musikgeschichte,** 7. Jahrgang. Preis 9 M.
2. **Publikation** älterer praktischer und theoretischer Musikwerke unter Protektion Sr. kgl. Hoheit des Prinzen Georg von Preussen. 3. Jahrg. Subscriptions-Preis à Band 15 Mk. Prospecte sind durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen.

[237] Berlin, November 1875. **M. Bahn,** Verlag.

[238] In dem Verlag von **Joh. André** in Offenbach a/M. ist erschienen:

Abt, Franz, Op. 478. **4 Lieder** für Mezzo-Sopran oder Bariton mit Pianoforte vollst. M. 1. 80.
Nr. 1. Kaiserwein, v. Müller v. d. W. M. —. 80.
Nr. 2. Es haben zwei Blümlein geblühet, v. Scholz M. —. 60.
Nr. 3. Bei dir ist Ruh', von Franke M. —. 60.
Nr. 4. Wär ich der Schwalbe gleich, von Merk M. —. 60.
— Op. 481. **4 Lieder** f. 1 Singstimme m. Pfte. vollst. M. 2. —.
Nr. 1. Guten Morgen, Vielliebchen! v. L. Fürst M. —. 80.
Nr. 2. Der Schmetterling ist in die Rose, v. Heine M. —. 80.
Nr. 3. Wenn ich ein klein's Waldvöglein wär M. —. 80.
Nr. 4. Ach weisst du es noch? v. Kalbeck M. —. 80.
— Nr. 484. **3 Lieder** (Gedichte von Seidl) für 1 Singstimme mit Pianoforte vollst. M. 2. 30.
Nr. 1. Die Blumen ruhen im Grunde M. —. 80.
Nr. 2. Wer weiss, ob ich dich wiedersehe M. —. 80.
Nr. 3. Nimmer vergess ich die selige Zeit M. 1. —.
Eichberg, Oscar, Op. 9. **3 Gedichte** für 1 Singstimme mit Pianoforte vollst. M. 1. 50.
Nr. 1. Dornröschen, von Heyse. 80 Pf. Nr. 2. Sonntagslied von Böhle. Nr. 3. Der Gärtner von Mörike.
(Nr. 3 auch mit englischem Text) à M. —. 60
Ferrari, Gabr., Op. 17. **Trennung.** Lontan dogli occhi für 1 Singstimme mit Pianoforte, deutsch von F. Gumbert M. 1. —.

[239] **Mendelssohn's Clavierwerke.**

Erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe.

Elegant brochirt. Gross Musikformat. Plattendruck.

Zu 2 Händen.

Erster Band. 119 S. Preis M. 9. — (frühere Einzelausg. M. 25. 25.)
Zweiter » 105 S. Preis M. 8. — (— — M. 20. 75.)
Dritter » 91 S. Preis M. 7. — (— — M. 21. 50.)

zu 4 Händen.

Complet in einem Bande. 43 S. Preis M. 3. 30. (frühere Einzelausgabe M. 6. 50.)

Elegante Einbanddecken hierzu à M. 2. —

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[240] Soeben erschienen in meinem Verlage:

ROMANZEN

aus

L. Tieck's

Magelone

für eine Singstimme mit Pianoforte

componirt von

Johannes Brahms.

Op. 33.

Ausgabe für tiefe Stimme

mit deutschem und englischem Text.

Heft 1. Pr. 3 M. Heft 2. Pr. 3 M.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[241] **Notenpapier**

anerkannt gute Qualität in allen Liniaturen vorräthig:

Hoch- und Quer-Quart Bs. 15 M., Buch 80 Pf.
Hoch- und Quer-Octav Bs. 8 M., Buch 50 Pf.

empfiehlt die **Papierhandlung** von

F. A. Wölbling,
Leipzig, Reichsstrasse 47.

Hierzu eine Beilage, enthaltend: Robert Franz in seinen Bearbeitungen älterer Vocalwerke von Jul. Schäffer.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. November 1875. **Nr. 47.** X. Jahrgang.

Kritische Aphorismen zur Musiklehre

von

Eduard Krüger.

1.

Die musikalische Kritik bewegt sich überwiegend in der Betrachtung entweder des Kunstwerks selbst oder dessen einmaliger Aufführung. Seltner wird die Quelle des Kunstwerks, der Grund seiner Wirksamkeit ins Auge gefasst, weil die Art seines Entstehens eben das Grundgeheimniss ist gleichwie das Wissen vom Leben; wer das innerlich besässe, würde Inhalt und Form, Kraft und Stoff, Wesen und Schein besitzen — wir aber, die wir so tief nicht dringen: was fragen wir dennoch nach dem Unbewusst-Unwissbaren?

Solcherlei Fragen sind, gleich allen Fragen über die Grundbegriffe, desto schwerer zu beantworten, je alltäglicher sie sind. Vieles Alltägliche, was dem gemeinen Verstand für selbstverständlich oder natürlich gilt, ist es bei näherer Ansicht und tieferem Denken keineswegs. Weil aber wir und unseres Gleichen nur einfache Musikanten, nicht durchdringliche Philosophen sind, so begnügen wir uns, dasjenige, was wir beim Aehrenlesen auf kritischem Gefilde mehr durch andere Lehrer als durch selbsteigne Weisheit erlesen — aphoristisch vorzutragen, und kümmern uns wenig um moscovitische Ukase von Musikalischen Pflichten, an die wir nicht glauben, noch um intelligentes Wehklagen über Missverstand, den Niemand versteht. Eben so wenig sind wir gerührt von der Forderung absoluter Kritik, wonach die weiland Brendel-Zeitung (N. Z. f. M. 1847) so grimmig dürstete — schon darum nicht, weil es an einem absoluten Kriterium der Wahrheit leider gänzlich mangelt — was zwar nicht alle Akademiker wissen, wohl aber Plato und Aristoteles, ja sogar der ultramontane Evangelist Johannes (Ep. 1, 4, 6) schon vor zweitausend Jahren gewusst haben.

In der nachfolgenden kritischen Blumenlese sollen nun einige Fragen und Antworten mithelfen, gewisse »Lücken des Gesetzes« der Kunst . . . nicht etwa mit unserer Weisheit auszufüllen, sondern vielmehr die *ex officio* Weltweisen gemüthlich aufzuregen, damit auch sie in zeitgemässer Gesetzfreude das Ihre thun, dem langersehnten *corpus juris musici* Geburtshülfe zu leisten. Sollte das etwa nicht einstimmig gelingen, sollten die dialektischen Schwarzkünstler gar endlich *infallibiliter ex cathedra* decretiren: »*Non possumus*« — dann wären sie zwar des Ultramontanismus dringend verdächtig, aber . . . wollen wir redlich von vorn anfangen, so fragen wir zuerst nach der

2.
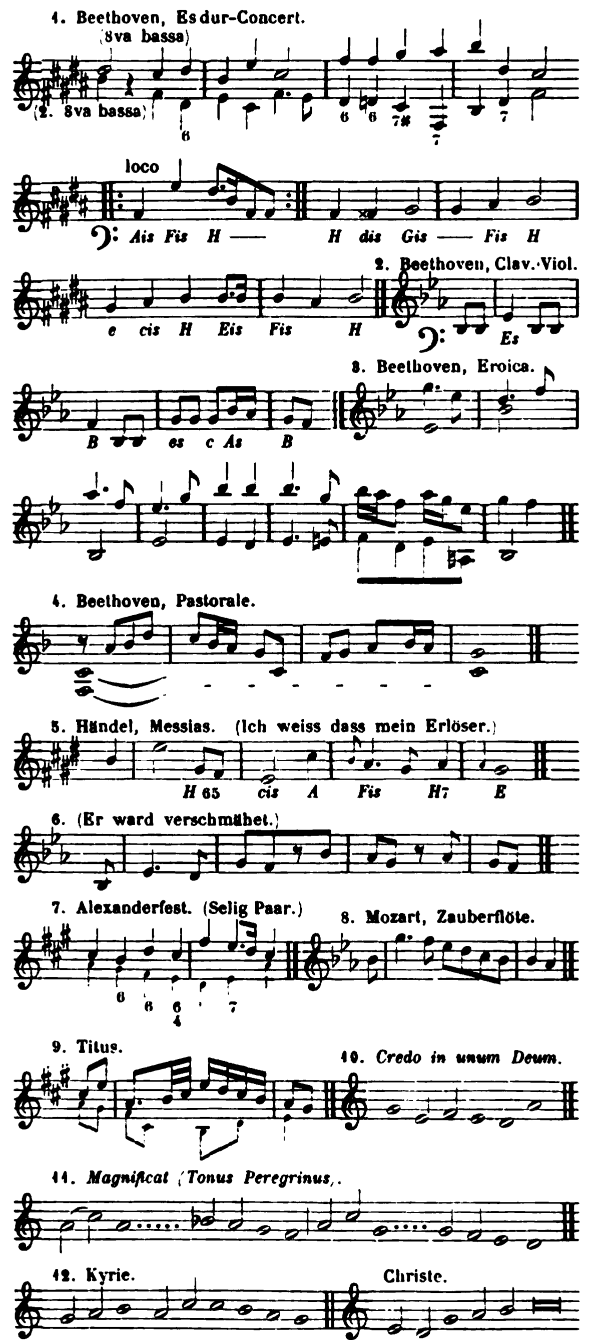
Melodie. Von jeher hat sich die künstlerische Betrachtung, populäre oder gelehrte, einfältige und wissenschaftliche — emsig bemüht um die Gestalt, den Sinn und Werth der Melodie. Was ist Melodie — Was ist schöne Melodie? Sobald dem ernstlich nachgedacht wird, entspinnt sich der Streit um Sinn, Verstand, Wort und Geist, wo sich dann leicht die Sprachen verwirren, weil es hier wie anderswo keine vollkommene (allgültige) Definition giebt, ja nicht geben kann. Lassen wir uns also genügen an dem was die gemeine Meinung stillschweigend dafür anerkennt: Melodie sei Tonbild, abgeschlossenes Ganzbild in Tönen . . . melodisch wird lässiger gesagt etwa für Theilweises aus dem Ganzbild, Wohllautendes, Wohlklingendes*); zuweilen auch missbräuchlich als Gegensatz zu Harmonisch, was in sich verkehrt ist, weil es die Begriffe verschiebt. — Erkennen wir nun an, was das Ganzbildliche will und bedeutet, so ist dieses undenkbar ohne Einheit. Diese Einheit stellt sich, klarer als in der lichthellen Plastik, im fliessenden Tongebild dar durch Einheit des Anfangs und Schlusses, daher der alte Grundsatz: *In fine videtur cujus toni*, welchen offenbar oder verborgen alle Tonlehren von jeher anerkannt haben, nicht erst die neuerdings erfundene *tonalité*, die eigentlich nur dasselbe besagt, was indisch *Ansa* = Anhub, Ansatz, Handhabe. Dieses, was wir Grundton, *tonica* nennen, kann man vergleichen mit dem griechischen θέσις = Satzung, d. h. dasjenige, was den Menschengesang von dem ziellos schweifenden Vogelgesang deutlich abscheidet, zum Zeichen, dass Ihm allein von allen Creaturen Anfang und Ziel (ἀρχή, τέλος) des Gedankens bewusst ist.
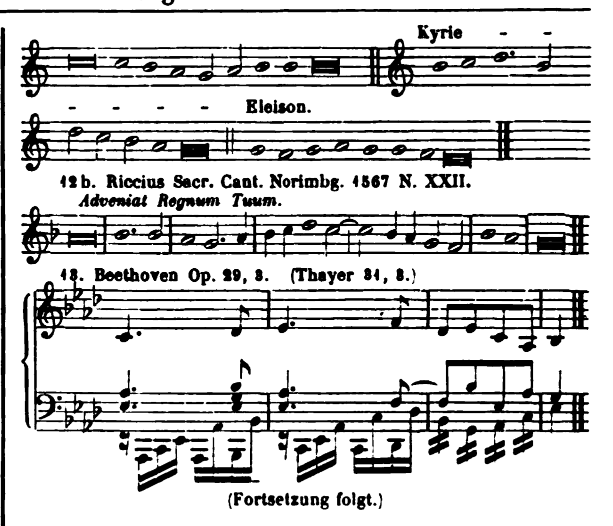
Diese beweglich zielsuchende Tongestalt ergeht sich auf dem gegebenen Naturgrund: sie nimmt ihren Schritt und Boden des Ganges vom Naturklang der Harmonie. Diese selbst ruht wiederum auf einem Grunde, der ausser des Menschen Willen und Erfindung gegeben ist, dem Rhythmus; denn alle Harmonie beruht auf den rhythmischen Schwingungen des Urphänomens. Die richtige Melodie also giebt sich kund als bewegte Seelengestalt innerhalb der rhythmisch-harmonischen Leiblichkeit, als freie Seele im natürlichen Leibe. Melodie ist »Spazieren zwischen Scala und Accord« — so definirte es ein alter Stabstrompeter zwar nicht gelehrt, aber verständlich.

*) Welches Wort bei Marxianern u. dergl. Theoristen verpönt ist, aber doch von ihnen selbst nicht entbehrt werden kann: hat doch Carl Fuchs (Präliminarien zur Kritik der Tonk. 1871 S. 110—118) für die missliebige Uebersetzung Consonanz = Wohlklang vorgeschlagen Euphonie zu sagen! hätte er doch zuvor sein griechisch Lexikon angesehen!

Digitized by Google

Was nun aber die reine Melodie wolle, aussage, bedeute — in wortloser Sprache, körperloser Gestalt, unbewusst bewusstem Ziel? Das ist von je ein Kreuz der Denker gewesen, und hats noch Niemand allen recht gemacht. Darum verlassen wir eine Weile die unfruchtbar kritische Bahn, und versuchen an einer Reihe wirksamer und beliebter Melodien, ob sie uns ihr magisches Geheimniss näher erschliessen: sie sind weder zeitlich noch didaktisch geordnet, sondern nach der Laune des Gedächtnisses aufgestellt als wirksame liebgewordene:





(Fortsetzung folgt.)

Ueber das Accompagnement in den Compositionen Seb. Bach's.

(Von **Philipp Spitta.**)

(Schluss.)

Ich habe bei der Frage, wie der Satz des Accompagnements beschaffen sein müsse, nothgedrungen länger verweilt und wende mich nun auf wenige Worte noch zu der anderen über die durchgängige Orgelbegleitung. Eine solche fordern Bach's Autographe — was wahrscheinlich Hrn. Sch. zu der Aeusserung veranlasst hat, die Sicherheit dieser Forderung sei »vermeintlich« und für ihn nicht zweifellos. Franz giebt, wie er mir einmal mündlich sagte, das Material des Accompagnements frei, ich glaube nicht deshalb, weil er es für gleichgiltig hält. Meiner Ansicht nach ist es eine Frage höherer Ordnung, welche jene erstere einschliesst und zugleich weit über sie hinausgreift. Nach Maassgabe dieses Verhältnisses habe ich beide besprochen, wo die Gelegenheit war, mich über sie zu äussern. In dem Zeitungsartikel war natürlich auch in Betreff der Orgelfrage eine ziemlich knappe Fassung geboten. Wir dachten, wer sich für die Sache weiter interessirt, werde wissen, dass an einem anderen Orte weitläufig ausgeführt ist, was die Orgel für Bach's Musik bedeutet, wie sich an und aus ihr Bach's Vocal- und übrige Instrumentalmusik entwickelt hat, und wie man seinen Kirchenmusiken die Wurzel abschneidet, wenn man ihnen die stetige Mitwirkung der Orgel entzieht. Wenn Alles dies für Hrn. Sch. nicht zu existiren scheint, so werden wir uns zu trösten wissen. Nur ganz kurz sei hier auf den verhängnissvollen Irrthum aufmerksam gemacht, dass es bei der Frage über die Ausführung des Accompagnements auf das Tonmaterial zunächst nicht ankomme. Die Herren sprechen, als ob Eines ohne das Andere gedacht werden könne, als ob es eine Kunst *in abstracto* gäbe; während doch die Idee eines Tonwerks gar nicht vollständig zu begreifen ist ohne Rücksicht auf den Stoff, in welchem sie erscheint. Männer, die mit der Schnellfertigkeit des Hrn. Sch. zu urtheilen sich angewöhnt haben, werden muthmaasslich diese Ansicht als groben Materialismus denunciren. Trotzdem lässt es sich nachweisen, dass die specifischen Differenzen aller Kunstformen auf der besonderen Beschaffenheit des Materials beruhen. Losgelöst von diesem existiren in der menschlichen Phantasie nur die allerallgemeinsten Kunstbegriffe, deren nackte Verwirklichung einen Jeden mit tödtlicher Langweile erfüllen würde. Was sie leben-

Digitized by Google

dig und ergreifend macht, sind die Modificationen, welche sie durch einen bestimmten Stoff erhalten. Der Kunsttrieb der Nationen, der verschiedenen Zeiten und Lebensrichtungen sucht nach einem Materiale, in welchem er ein seinem zeitweiligen Empfinden verwandtes Element entdeckt, um dann, wenn er ein solches gefunden hat, sich ganz in dasselbe hineinzulegen. Dieser Vorgang ist eine Art von Kunstproduction in ihren allgemeinsten Umrissen; er bildet jedesmal den Keim zu neuen Kunstformen, deren unterscheidende Eigenthümlichkeiten dann aus der Natur ihres Stoffes hervorgehen. Wenn die Italiener mehr die Gesangsmusik, die Deutschen die Instrumentalmusik gepflegt haben, so ist dies nur erklärlich aus einer gewissen Congruenz der Stoffe mit den betreffenden Volkscharakteren. Dass am Beginn des 17. Jahrhunderts mit der Erfindung der Oper plötzlich in Italien das Geigenspiel und die Geigencomposition emporblühte, während bis dahin fast nur Blas- und Tasten-Instrumente im Gebrauche gewesen waren, hat so gut seine innere Beziehung zu der Strömung, welche damals durch die gebildete italienische Welt ging, als für unsere Zeit die Alles dominirende Pflege des Pianoforte bedeutsam ist. Dasselbe gilt von Tonstoffen, die an sich zur Bildung grösserer Formen nicht geeignet sind: dass man zur Jagd das Waldhorn, zum Kriege die Trompete benutzt und nicht umgekehrt, das geschieht gleichfalls deshalb, weil das Wesen des Klanges dieser Instrumente zu den Stimmungen harmonirt, in welche uns die entsprechenden Lebensvorgänge versetzen. Und so ist es auch Nichts weniger als Zufall, wenn das kirchliche Hauptinstrument von jeher die Orgel gewesen ist, und wenn gerade die protestantische Orgelkunst im 17. Jahrhundert emporblühte: kirchliche Instrumentalmusik als Spiegelbild der subjectiv gefärbten Kirchlichkeit jener Zeit, welche alsdann Bach dadurch objectivirte und erweiterte, dass er mit ihren Ausdrucksformen auch die kirchliche Vocalmusik durchdrang. Dergleichen Fragen müssten doch Leute, welche mit so grosser Prätention der historischen Fahne gegenüber die ästhetische aufpflanzen, vor Allem in Erwägung ziehen, denn es sind ästhetische Grundfragen. Dann würden sie sich vielleicht bedenken, ehe sie Vorwürfe, welche sich gegen die Geringschätzung des ursprünglichen Kunststoffes richten, mit dem Prädicate »lächerlich« belegen. Eher könnte man so die Parallele nennen, durch welche Hr. Sch. (S. 474, Sp. 1) die Zulässigkeit der Arrangements Bach'scher Kirchenmusiken einleuchtend machen will. Mit solchen Trugschlüssen wolle man uns doch nicht kommen. Wenn Liszt Schubert'sche Lieder transscribirt oder das Adagio des Beethoven'schen grossen B dur-Trios orchestrirt, so handelt es sich da um Stücke, die uns in ihrer Originalgestalt in Fleisch und Blut übergegangen sind; aus dieser Lage heraus beurtheilen wir jene Arrangements. Die Bach'schen Cantaten aber sind grösstentheils nicht einmal gekannt, wie viel weniger gewürdigt und liebgewonnen; wir wollen sie erst für unser Kunstleben erobern. Ist das einmal geschehen, dann arrangire man, so viel man will.

An manchen Orten schafft einstweilen die Stimmung der Orgel ihrer Verwendung in den kirchlichen Werken Bach's noch Hindernisse, das wissen wir. Diese Hindernisse werden sich aber hinwegräumen lassen und müssen es, denn es giebt, auch abgesehen von allen tieferen ästhetischen Beziehungen, für die Orgel schon rein klanglich kein Surrogat. Hierzu sind die Franz'schen Partitur-Bearbeitungen ein redendes Beispiel. In ihnen versucht Franz das Orgelaccompagnement auf Orchesterinstrumente zu übertragen. Der Regel nach sollen es zwei Clarinetten und zwei Fagotte ausführen, da diese dem Klang gewisser Orgelregister am nächsten kommen. Da sie aber die so vieler Stärkegrade und mannigfacher Farbenschattirungen mächtige Orgel nicht im Entferntesten zu ersetzen vermögen, so müssen bald auch andere Instrumente zugezogen werden. Da übernimmt dann einmal das Streichquartett die Begleitung, dann wird dieses durch Holzbläser, dann durch Holzbläser und Hörner bereichert. Ein anderes Mal werden Posaunen in Mitwirkung gesetzt. Schliesslich muss doch die Orgel von Neuem hinzugenommen werden, die nun aber nicht stetig accompagnirt, sondern nach dem Belieben des Bearbeiters bald einsetzt, bald aufhört. Jene Orchesterinstrumente bilden, mit Ausnahme der Clarinetten, zu dem Bach'schen Orchester keinen Gegensatz. Bei Stellen, wo die Harmonie anderweitig schon vollständig ist, würden sie oft nur störend wirken. Franz fühlt dies und lässt sie schweigen. Jetzt ist das Grundprincip des Continuo, fortlaufend zu begleiten, durchlöchert und Alles in das subjective Ermessen des Bearbeiters gesetzt. Im Originale dagegen steht die Orgel dem Orchester als selbständige Macht gegenüber, ist auch keineswegs nur zur Ergänzung der Harmonien da, sondern soll selbst dort, wo diese ganz voll und reich sind, in den Tonkörper eintreten, denselben mit der Qualität ihres Klanges durchdringen und einhüllen — nur so erhalten die wunderbaren Gebilde einen einheitlichen, stilvollen Charakter. Wer die stetige Begleitung der Orgel aufgiebt, geräth auf eine schiefe Ebene, auf welcher jede vorwärts strebende Bewegung rascher von der Höhe des Originales abwärts führt. Nicht dass Franz die Continuostimme in seiner Weise aussetzt, macht seine ernst gemeinten Arbeiten zu unannehmbaren »Bearbeitungen«, sondern dass er durch die Zuziehung willkürlich gewählter Instrumente und deren verschiedenfache Combinationen den Tonkörper der Bach'schen Werke alterirt. Natürlich hat dieses Verfahren auch auf die Beschaffenheit des Accompagnements Einfluss: man schreibt eben für Orchester anders als für Orgel, wenn überhaupt die Sache klingen soll. Franz ist ein bedeutender Liedercomponist und ein in seiner Kunstbegeisterung und reinen Sachliebe hochachtbarer Musiker. Ich gehe auf eine Kritik seiner Partiturausgaben nicht weiter ein, so schwer mir dies auch durch das Verhalten des Hrn. Sch. gemacht wird. Diesem Herrn möge nur so viel gesagt sein, dass wenn wir hier mit ihm nicht so verfahren, wie er es wegen gewisser bodenloser Behauptungen (S. 439, Sp. 1, Z. 11 ff.) verdient, er es der Rücksicht auf den Künstler zu verdanken hat, zu dessen unberufenem Vertheidiger er sich aufwirft.

Dass bei den Aufführungen des Bach-Vereins eine starke Besetzung der Holzbläser angestrebt und eine solche von mir als nothwendig bezeichnet ist, wird von Hrn. Sch. mit gewohnter Leichtfertigkeit missbilligt. Es sei nicht bekannt, dass Bach dieses gethan habe. Nein, bei einer Normalzahl von zwei bis drei ersten und eben so vielen zweiten Geigen war ein Paar Flöten und Oboen auch hinreichend. Werden von Bach die Holzbläser gegenüber dem Streicherchor als gleichwerthige Masse oder als Soloinstrumente behandelt? Auf die Beantwortung dieser Frage kommt es an, und wenn sie, wie nothwendig, im ersteren Sinne ausfällt, so können 24 Geigen gegenüber nicht mehr 2 Oboen aufgestellt werden, und werden 8 eben genügend sein. Oder wir müssen zu dem geringeren Bach'schen Stimmenverhältniss überhaupt zurückkehren, den Chor auf 16 Personen reduciren und dann lieber auch gleich Sopran und Alt wieder mit den dünneren Knabenstimmen besetzen. Des anderen Einwandes, durch die starke Besetzung der Holzbläser würde der feinen Filigranarbeit des Bach'schen Stimmengewebes geschadet, ist man allenfalls von einem Dilettanten, am wenigsten von einem praktischen Musiker gewärtig. Ehe man sich über die Schönheit eines Gewebes freuen kann, muss man es erkennen.

Die Stelle des Berichts über den Bach-Verein, welche sich auf die chorische Ausführung des zweiten Satzes der Cantate »Ein feste Burg« bezieht, nutzt Hr. Sch. für einen Schlusseffect aus, indem er mich neuerdings auf einem Widerspruche mit

Digitized by Google

mir selbst, und zwar einem recht schreienden, ertappt zu haben glaubt. Leider ist es auch diesmal Nichts damit, und wenn Hr. Sch. fragt, wie jene chorische Ausführung sich gegenüber einer lebendigen Vorstellung von den Bedingungen, unter welchen die Werke entstanden, rechtfertigen lasse, so vermag ich seinen verschlungenen Gedankenpfaden nicht zu folgen, denn eben jene Vorstellung musste die Besetzung des Stückes durch den Chor veranlassen. Wunder nehmen sollte es nicht, wenn Hr. Sch. sich gar nicht darum bekümmert hätte, welche Momente in diesem Falle vor Allem in Frage kommen. Unbefangen macht er geltend, Bach habe doch das Stück ausdrücklich als »Aria« bezeichnet. Es wäre sehr erfreulich, wenn Hr. Sch. dies beweisen könnte, bis jetzt war uns ein Autograph der Cantate nicht bekannt. Uebrigens hat es mit dem Worte »Aria« bei Bach seine eigene Bewandtniss. Davon wollen wir nicht reden, dass er dem allgemeinen Gebrauche gemäss das Wort auch für das strophische, unbegleitete geistliche Chorlied anwendet. Er setzt es aber auch bisweilen über accompagnirte mehrstimmige Stücke, augenscheinlich ohne Rücksicht auf die Besetzung und nur, um anzudeuten, dass ihre Form eine der lied- oder arienhaften näher oder entfernter verwandte sei. So enthält die Cantate »Nach dir, Herr, verlanget mich« eine Arie für Alt, Tenor und Bass mit Fagott- und stürmischer Bass-Begleitung, die, von einigen kleinen Imitationen und ausdrucksvollen declamatorischen Wendungen abgesehen, ganz im Charakter des geistlichen Chorliedes einhergeht. In der Weihnachts-Cantate »Das neugeborne Kindelein« befindet sich als »Aria« bezeichnet eine ganz regelrechte Choraldurchführung: der *Cantus firmus* liegt im Alt, Sopran und Tenor contrapunctiren mit einem eigenen Texte (ganz wie in dem in Rede stehenden Stücke der Reformations-Cantate), dazu Orgelcontinuo. Es ist allerdings nicht gesagt, dass dieses Stück vom Chor gesungen werden soll, aber so viel sieht man klar, dass das Wort »Arie« hier eine ganz andere Bestimmung hat, als die Besetzung anzuzeigen. Die vorletzte Nummer der Cantate »Komm, du süsse Todesstunde« hat nach Ausweis des gedruckten Textes der Dichter S. Franck »Aria« genannt, Bach hat sie für vierstimmigen Chor mit reicher Instrumentalbegleitung componirt. Dann: der sechste Satz der Cantate »Halt im Gedächtniss Jesum Christ« (B.-G. XVI, S. 234 ff.), ein kühn gebautes Tonstück, zweifellos für Chor wenigstens in den drei Oberstimmen, im Basse je nach dem — er heisst Aria. Dieses nur, um zu zeigen, dass ganz so einfach, wie Hr. Sch. meint, die Sache doch nicht ist. Bach componirte auf den Sonntag Oculi des Jahres 1716 eine von S. Franck gedichtete Cantate, deren Beschluss die zweite Strophe des Liedes »Ein feste Burg« bildete. Er hatte eine neue Form erfunden, die er in den Cantaten jener Zeit mehrfach anwendete: die Melodie des Schlusschorals wurde instrumental schon in die Anfangsnummer verflochten, und so der Choral gleichsam im weiten Bogen über das ganze Werk gespannt. So machte er es auch hier, zu der Anfangsarie des Solobasses blies die Oboe die Melodie »Ein feste Burg«. Die Cantate ist, wie fast alle aus dieser Zeit, in ihrer Gesammtheit mehr zart und innig, als kräftig und gross. In Leipzig wurde während der Fasten keine Kirchenmusik gemacht, die Cantate war also für ihren ursprünglichen Zweck hier nicht zu brauchen. Nun arbeitete der Meister sie um, indem er zwei grosse Chöre dazu componirte, dem Schlusschoral den Text der vierten Strophe gab, zu der Bassarie »Alles, was von Gott geboren« aber den Sopran die zweite Strophe anstimmen und die ursprüngliche Oboe diesen nur verstärken und umspielen liess. So ist allerdings das ganze Kirchenlied untergebracht. Aber man kann nicht leugnen, dass die beiden Chöre in ihrer ungeheuren Pracht und kühnen Wildheit mit der weichen Innigkeit der meisten älteren Solostücke sich nicht recht zu einem Ganzen verschmelzen wollen; es geht ein feiner Riss durch das Werk. Wie Bach das nunmehrige zweite Stück (»Alles, was von Gott geboren«) besetzt hat, ist nach dem jetzt vorliegenden Materiale nicht mit Sicherheit zu sagen. Das Wort »Arie« zeigt, wie eben nachgewiesen, nicht mit Nothwendigkeit ein Solostück an, sein Vorhandensein an dieser Stelle wäre um so eher erklärlich, als das Stück in der ersten Conception ein wirklicher Sologesang war; so konnte die Bezeichnung leicht stehen bleiben, zumal wenn, was sehr wahrscheinlich, Bach von den älteren Stücken gar keine neue Partitur anfertigte. Dass der Chor nicht ausdrücklich gefordert ist, beweist gar Nichts gegen seine Theilnahme. Bei einem Choralstücke, wie es das vorliegende ist, unterbleibt eine solche Forderung sehr häufig, wo dennoch der Chor unzweifelhaft beabsichtigt ist. Man denke nur an die verschiedenen Strophen von »Christ lag in Todesbanden« (B.-G. I, 4), an die mittleren Choralsätze von »Wachet auf, ruft uns die Stimme« (Winterfeld, Evang. Kirchenges. III, Beilage S. 172), »Wer da glaubet« (B.-G. VII, 37), »Schwingt freudig euch empor« (ebenda, 36) u. s. w. Ueberhaupt wird es in Bach's Sinne sein, wenn man zu Choralstücken so viel als möglich den Chor verwendet; immer geht es freilich nicht. Die Uebertragung eines anfänglich als Solo gedachten Satzes auf den Chor ist ebenfalls der Kunstanschauung Bach's nicht zuwider. Seine Solostimmen sprechen ja nicht in der Weise die Blüthe der Empfindung aus, wie bei anderen Componisten; sie haben auch (mit wenigen Ausnahmen) keine dramatische Bedeutung; sie wirken mit den Instrumenten zusammen als erste unter ihres Gleichen, es kommt also zunächst darauf an, dass sie zu diesen im richtigen Tonverhältniss stehen. Die oben erwähnte Chor-Arie aus »Halt im Gedächtniss« ist, wie man weiss, in das *Gloria* der Adur-Messe verarbeitet. Hier sind die Stellen, welche dort der Bass allein singt, jedenfalls dem Chor zugedacht. Nimmt man dort ein Solo an und betont somit das dramatisirende Element etwas stärker, so hat Bach durch die That gezeigt, dass ihm Uebertragungen auf den Chor, wie die in Rede stehende, nicht dem Charakter seiner Musik zu widerstreiten schienen. Im anderen Falle ist wenigstens ersichtlich, dass er nicht für nöthig hielt, selbst solche Texte, die als Aussprüche einer Einzelperson zu fassen sind, einem einzelnen Sänger zuzuertheilen.

Aber freilich, möglich ist es trotz alledem auch, dass der betreffende Satz unter Bach von Solisten ausgeführt ist; in Ueberschätzung seiner gesanglichen Schwierigkeiten glaubte ich vor der Aufführung dieses selbst ganz fest. Es kann auch sein, dass Bach den Choral von einigen Sopranisten singen liess und — bei seinen bescheidenen instrumentalen Mitteln allenfalls durchführbar — die Basspartie von einem kräftigen Sänger allein. Wie gesagt, durch äussere Hilfsmittel lässt sich diese Frage jetzt nicht entscheiden. Man muss sich nach inneren Kriterien umsehen und wird diesen um so unbedenklicher ein entscheidendes Wort gönnen, als das Werk nicht vollständig aus einem Gusse ist. Hier schlägt dann sofort die Erwägung durch, dass alle übrigen Strophen des Chorals chorisch behandelt sind. Unmöglich kann es die Absicht Bach's gewesen sein, die zweite Strophe so tief in den Schatten zu stellen, wie es unter dem Riesenbau des ersten Chors geschehen muss, wenn bei einer Aufführung in unseren Tagen Solostimmen den zweiten Satz ausführen. Vielmehr lag es doch offenbar in seiner Idee, die vier Choralstrophen als gleichkräftige Grundsäulen des Gebäudes aufzurichten, zwischen und über denen das leichtere Material seinen Platz fände. Giebt man aber die Choralmelodie dem Chor, dann ist die Einführung des Chorbasses die nothwendige Folge. Unter dem kräftigen Gesange von auch nur 25 Sopranistinnen, den pochenden Gängen der unisonen Geigen und Bratschen und der Orgelbegleitung würde auch der stärkste Solobass rettungslos verloren gehen. Es ist meine Ueberzeugung, dass, wenn der zweite Satz der Cantate zur

Digitized by Google

gebührenden Geltung gebracht werden soll, es nur durch chorische Besetzung geschehen kann. Was ich hier mitgetheilt habe, war natürlich vor der Aufführung des Bach-Vereins reiflich nach allen Seiten überlegt. In dem Bericht konnten die hier einschlagenden Fragen nur eben berührt werden. Man hoffte, das Vertrauen in Anspruch nehmen zu dürfen, dass gerade nach dieser Seite hin Nichts geschehen sei, was sich nicht aus der Ueberlieferung, den Intentionen des Componisten und den Entstehungsbedingungen der Werke rechtfertigen liesse. Es gehört nicht zu den angenehmen Erfahrungen, sich in dieser Hoffnung gerade dort getäuscht zu sehen, wo bei einiger Geneigtheit, vorurtheilsfrei zu überlegen, auch die Fähigkeit, dieses zu erkennen vorhanden war.

Noch zu manchen Bemerkungen gäbe der Schäffer'sche Artikel Veranlassung, ich glaube aber davon absehen zu dürfen. Es kam hier nur darauf an, den Bach-Verein und seine Aufführungen in das rechte Licht zu bringen. Dazu wird das Gesagte wohl hinreichen.

Pariser Musik-Bericht.

(Anfangs October d. J.)

Das dritte lyrische Theater und dessen Repertoire. Die grosse Oper: Don Juan, das Ballet Sylvia, Jeanne d'Arc von Mermet. Halancier's Denkschrift. Nestor Roqueplan-Gevaert; Geschichte und Theorie der Musik des Alterthums. Das Drama Mozart von Alfred de Vigny.

(Nach Lagenevais.)

(Fortsetzung.)

Hegel behauptet, dass das Geschäft der Kritik durch die Vielheit der widersprechenden Elemente zuvörderst und stets bei dem Kritiker sehr erschwert und dass dadurch der Spiegel der Beobachtung getrübt werde. Dies Axiom hat viel Wahres, und Jeder wird wohl daran thun, es auf sich anzuwenden, der an das neue Werk des Herrn Gevaert: Geschichte und Theorie der Musik des Alterthums*) Hand anlegt. Hier bildet in der That die erste Schwierigkeit, welche uns aufstösst, ein *par excellence* widerstrebendes Element, das ist: der Mangel der für die Discussion nothwendigen Kenntnisse. Was weiss man sicheres in Ansehung der Musik der Alten, wo sind die Quellen der Information? Die nichttechnischen Werke sind es, in denen wir unsere Aufschlüsse suchen müssen. »Es »bleibt in unserem Wissen«, sagt der Autor in seiner Vorrede, »eine ungeheuere Lücke, die durch nichts anderes ausgefüllt »werden kann, als durch die kaum zu erwartende Entdeckung »einiger Compositionen, welche bis zur classischen Periode der »griechischen Kunst zurückreichen.« Das einzige Fragment, welches wir besitzen, die Melodie einer Halbstrophe von Pindar, ist von zweifelhafter Authenticität, und überdies ist das Stück zu kurz, als dass man daraus grosse Aufklärung schöpfen könnte; auf den Anschein der Wahrheit hin reconstituiren, Conjecturen machen, ist daher das einzige Mittel. Setzen wir den Fall, dass die Invasion der Barbaren im fünften Jahrhunderte kein aus dem Zeitalter des Augustus herrührendes Gebäude verschont hätte, und dass wir um die griechische Architektur zu studiren nur die Theorien des Vitruvius einerseits und andererseits einige mittelmässige Constructionen des zweiten und dritten Jahrhunderts besässen, so haben wir dasselbe Problem, das sich dem Geschichtsschreiber der griechisch-römischen Musik darbietet; und um den Versuch zu machen, der Sache gerecht zu werden, wird derselbe bei der Abwesenheit jeder positiven Tradition sich sagen, dass die ursprüngliche Musik der lateinischen Kirche keine andere gewesen sein kann, als die des gleichzeitigen Roms, dass man sich also an die Liturgie halten muss, um darüber einiges zu erfahren; die Psalmodie, die Präfation, das Paternoster, die Verse der Horen sind einigen dreissig Melodien-Typen nachcomponirt, welche man die Grund-Themata der christlichen Musik nennen könnte und die für uns ohne Zweifel die am meisten gebräuchlichen melodischen Formen der römischen Welt des ersten Jahrhunderts darstellen.

*) Ein Band in 4°. Gent, Annot-Braeckmann.

Alle Sachverständigen kennen das vor etwa 10 Jahren in Deutschland von Westphal veröffentlichte Werk über die Musik der Griechen. Diese grosse Arbeit war für Herrn Gevaert ein Lichtstrahl, er wollte anfänglich dasselbe einfach übersetzen; aber in dem Verhältnisse, als er voran schritt, boten sich ihm selbst neue Gesichtspunkte und Thatsachen dar, welche Westphal's Ideen theils bestätigten, theils berichtigten. »Mein Buch«, sagt Gevaert an einer Stelle, »ist für die Musiker geschrieben« und das gewährt eben dem Gegenstande ein so enormes Interesse. Westphal ist zunächst ein grosser Philologe, zuweilen schwerfällig und unklar; dem Herrn Gevaert steht auf diesem Gebiete der Vortheil zur Seite, immer und allenthalben Künstler zu sein, und ich empfehle denen, welche sich davon überzeugen wollen, das Capitel: Harmonie und Gesangssprache zu studiren, worin die einwirkenden Elemente der Musik der Alten von der Entstehung des Tones bis zu der der Melodie entwickelt sind. Während unsere Musik als Grundintervalle nur ganze und halbe Töne kennt, so war das lange Zeit eine controverse Frage, ob die Griechen nicht kleinere Intervalle besassen; die Theorie des Herrn Gevaert lässt hierüber keinen Zweifel mehr bestehen, und wir erfahren durch ihn die Art und Weise, wie sie sich der Viertelstöne bedienten, die von den einen gewissermaassen als eine Mystification, von den andern als ein Rest der Barbarei betrachtet werden. Er erklärt, oder besser gesagt, er offenbart uns die Natur und den Ursprung der enharmonischen Gattung, wobei Intervalle von weniger als einem halben Tone zur Anwendung kommen, und er zeigt uns, wie diese Gattung von Aristoxenus als die vollkommenste erachtet wurde. Man weiss auch, dass die moderne Musik nur zwei Tonarten, Dur und Moll, besitzt; die von Westphal aufgefundene Theorie der alten Tonarten, welche viel zahlreicher sind, als die unseren, erhält durch die Definition des Herrn Gevaert eine ganz neue Autorität und die Anwendung seiner Analyse auf die alten nationalen und liturgischen Gesänge erhebt sich aus dem Gebiete der Hypothese in jenes der Wissenschaft: ihm haben wir es zu danken, dass wir wissen, welches jene Harmonien waren, wovon Plutarch, so wie die griechischen und römischen Dichter so oft sprechen. Soll ich noch des historischen Theils erwähnen, der meisterhaft und in einem Stile behandelt ist, der meistens Musikern fremd ist? Es findet sich ein Capitel über den musikalischen Unterricht im Alterthume, das wir ganz und gar wiedergeben müssten. Der griechische Dichter war gleicher Weise der musikalische Componist in der weitesten Bedeutung des Wortes, er selbst erfand die Melodien und die Instrumental-Begleitung, welche zur öffentlichen Aufführung seines Werkes bestimmt waren. Das Heldengedicht, wie es zu Homers Zeiten gesungen ward, wurde noch ebenso in der historischen Zeit behandelt. Hesiod wurde von dem pythischen Wettkampfe ausgeschlossen, weil er den Gesang nicht mit der Kithara zu begleiten verstand. Die Vereinigung des Poeten und Musikers in einer Person beginnt erst gegen das Ende des classischen Zeitalters sich zu lösen. Man machte es dem Euripides zum Vorwurfe, dass er die Musik zu seinen Dramen von Iophon, dem Sohne des Sophokles, der selbst tragischer Dichter war, und von Timokrates aus Argos componiren liess; jedoch bis auf die letzten Zeiten der griechischen Kunst kamen derartige Thatsachen nur ver-

Digitized by Google

einzelt vor. Tyrtäus, Alcäus, Simonides, Aeschylus, Pindar galten bei ihren Zeitgenossen für Componisten ersten Ranges. Das Gewicht, welches sie auf den musikalischen Theil ihrer Werke legten, wird uns durch manche Stelle bewiesen, wo sie von der in dem Stücke angewendeten Tonart und Instrumentirung sprechen. Der alte Archilochus erfindet ein von dem melodischen Theile abweichendes Accompagnement; Sappho entdeckt die mixolydische Tonart, Lasos vervollständigt die Polyphonie der Flöten; Sophokles führt die phrygische Tonart in die Gesänge der Tragödie ein, der dramatische Dichter Agathon ist der erste, der die chromatische Gattung anwendet. Hierbei dürfen wir aber auch der grössten lyrischen Dichter Alkman, Stesichorus, Simonides nicht vergessen, welche eine öffentliche Function von wesentlich musikalischem und sehr ehrenvollem Charakter im Alterthume ausübten, die eines Chormeisters.

Einzig und allein von dem Zeitpunkt der Schlacht von Chäronea, dem Ende der griechischen Unabhängigkeit, datirt Herr Gevaert die Trennung der Poesie von der Musik; man beginnt Verse für die Privat-Lectüre zu schreiben, die kürzlich noch so überströmende musikalische Production scheint gänzlich zu versiegen. Hier und da sprechen die Schriftsteller noch von irgend einem tüchtigen Virtuosen, Sänger oder Instrumentalisten; jedoch die Geschichte meldet uns keinen Namen eines griechischen Componisten nach Timotheus. Dessungeachtet aber wurde die Ausübung der Musik keineswegs vernachlässigt; im Gegentheile, Alexandria, fortan der intellectuelle Vorort des kosmopolitischen Reiches, besass eine für die Künste leidenschaftlich eingenommene und sie sogar mit Eifer cultivirende Bevölkerung. Die zur Zeit des römischen Kaiserthumes in hoher Gunst stehende Orgel ist eine Erfindung des Mechanikers Ktesibius. »Allein«, bemerkt ganz richtig der geehrte Director des Brüsseler Conservatoriums, »diese nachclassische Cultur trägt schon alle Merkmale an sich, die bei »den niedergehenden Epochen zum Vorschein kommen; der »Geschmack am Ausserordentlichen, Colossalen, die über»wuchernde Entwicklung der gemeinsten Genres, eine allge»meine Hinneigung zum Obscönen. Die vordem den Priestern, »den Weisen, den Besten der Nation anvertraute Pflege des »Berufs eines Musikers ist den Histrionen und Courtisanen an»heim gefallen; der Gesang und der Tanz sind weiter nichts »mehr als das Raffinement der Ausschweifungen einer ver»derbten Gesellschaft.« Fast möchte ich in diesem Gemälde eine grosse Aehnlichkeit mit uns erblicken; das Herabsinken der Kunst in die Hände der Histrionen und Courtisanen, die tanzende und musicirende Obscönität sollten wir, möchte ich fast glauben, aus unserer nächsten Nähe kennen. Das Alterthum bescheidet sich fortan, von seinen früheren Meisterwerken zu leben, man sieht: immerhin beiläufig gerade wie bei uns! Nach der Blüthe der Kunst kommt die Periode der Kritik, der Theorie, der historischen und wissenschaftlichen Forschungen, die sich hauptsächlich in Aristoxenus von Tarent, dem ausschliessenden Anhänger der Tradition, personificirt. Dieser berühmte musikalische Philosoph war etwa das, was wir heute einen Kunstkritiker nennen würden. Selbst die Dilettanten des kaiserlichen Roms zogen die Compositionen der alten griechischen Meister denen ihrer Zeitgenossen vor. Durch Dionys von Halykarnassus erfahren wir, dass der musikalische Theil des Orestes von Euripides noch zu seiner Zeit bekannt war, und die Nomen und Tragödien, die Nero in Rom und Neapel öffentlich sang, waren griechische Compositionen aus den Zeiten des Timotheus. Ptolemäus zeigt uns unter Marc Aurel eine sehr verfeinerte Technik. Die Virtuosität und der Unterricht bekunden noch eine relativ glänzende Periode, welche sich von Domitian bis Septimius Severus erstreckt. In Ermangelung von des Namens würdigen Dichtern und Componisten durchreisen talentvolle Künstler das römische Reich und interpretiren die Kunstwerke früherer Jahrhunderte; man sammelt, man classificirt, man commentirt, auf den Ruinen der lebenden Kunst erhebt sich eine musikalische Literatur. »Fast »alle Abhandlungen, welche wir besitzen, datiren aus dieser »Periode, Pollux gehört der Regierung des Commodus, Athe»näus der des Septimius Severus an; Alypius Bacchius, Aristides »scheinen vor der Mitte des 3. Jahrhunderts gelebt zu haben; »der Compilator der anonymen Abhandlung ist ein Zeitgenosse »des Porphyrius; Martianus Capella endlich schreibt in den letz»ten Jahren, welche dem Auftreten des Constantin vorhergehen.« Und an dieses letzte Datum ist das definitive Erlöschen der alten griechisch-römischen Musik zu knüpfen, wenigstens in dem Sinne, dass die höhere Technik, die Traditionen, die Notation ausser Anwendung gekommen sind. Nachdem der ganze Kreis der Umwandlungen durchlaufen war, kehrte die Musik wieder zu ihrem Ausgangspunkte zurück: zur einfachen empirischen Anwendung des Gesanges und Spieles der Instrumente. Dieser lange Zeitraum kann in zwei grosse Perioden abgetheilt werden: die eine, welche mit der Regierung Alexander's endet, ist die Periode der schöpferischen Kunst; die andere, in Ansehung der Productivität fast unfruchtbare, ist die der Theoretiker. Die erste hat zu ihrem ausschliessenden Schauplatze das Land der Hellenen, die zweite umfasst alle am Ufer des mittelländischen Meeres wohnenden Nationen, und die Arbeiten ihrer Schriftsteller sind es, denen wir die Kenntniss des theoretischen Systems verdanken, das von da an in ein helles Licht gestellt ist.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Barmen, 16. November.

Das Hauptinteresse unseres zweiten Concertes unter Leitung des Herrn Anton Krause gruppirte sich um die ausgezeichnete Pianistin Frau Annette Essipoff aus Petersburg, welche mit Chopin's E moll-Concert, hier, wie überall wo sie auftritt, die höchsten Lorbeeren erntete. Ausserdem spielte sie noch eine Nocturne von Field, eine Gavotte von Raff und »Gnomenreigen« von Liszt und als Zugabe eine Etude von Leschitizky, — Solostücke von nicht sehr grossem musikalischen Werthe, aber wohl geeignet, ihre Künstlerschaft nach allen Seiten ins vollste Licht zu setzen. Ich finde nämlich, dass man Frau Essipoff nicht vollkommen gerecht wird, wenn man ihre Bedeutung dadurch begrenzt, dass man sie eine eminente »Chopinspielerin« nennt; auch das Comité für das nächste niederrhein. Musikfest scheint der Ansicht zu sein, dass die junge Künstlerin durchaus nicht zu den einseitig ausgebildeten Talenten gehört, sonst hätte man sie nicht schon jetzt eingeladen, Beethoven's G dur-Concert Pfingsten in Aachen zu spielen. In der That verbindet Frau Essipoff mit einer staunenswerthen mechanischen Fertigkeit und Kraft nicht nur eine seltene Grazie in allem Passagenwerk, sondern auch eine Deutlichkeit der Phrasirung und eine individuelle Eigenart des Ausdruckes, wie sie nur einer durch und durch musikalischen Natur eigen sein kann. Augenblicklich feiert Frau Essipoff in England Triumphe, wird aber im Januar, von dort zurückkehrend, abermals hier in Barmen spielen. Auch die übrigen Nummern des Programms boten des Guten und Schönen viel, wenn auch Manches von jenem Theile des Publikums, auf den eine einzelne Künstlerpersönlichkeit mehr Anziehungskraft ausübt als das grösste Kunstwerk selbst, nicht nach Verdienst gewürdigt wurde. Aber wer die Musik um ihrer selbst willen liebt, fand sein volles Genüge. Beethoven's Bdur-Symphonie wurde von unserem Orchester fast durchweg tadellos wiedergegeben. Nicht minder zeugte die im Ganzen correcte Vorführung der Bdur-Variationen für Orchester von Brahms über ein Thema von Haydn von fleissigem und erfolgreichem Probiren und Einstudiren, und es gereicht Anton Krause zum Lobe, den musikalischen Theil unseres Publikums endlich mit diesen vortrefflichen »Orchesterstudien« bekannt gemacht zu haben. Unser Chor ist mit dem Einstudiren des Bruch'schen Arminius (nicht »Hermann-

Digitized by Google

schlacht« wie ich neulich schrieb) beschäftigt, weshalb seine Mitwirkung an diesem Concert nur durch Arbeitstheilung zu ermöglichen war. Die Damen erfreuten uns mit einem wenig bekannten Schubert'schen Frauenchor »Gott in der Natur«, dessen ursprüngliche Clavierbegleitung Fr. Wüllner für Orchester gesetzt hat. Das kleine Stück, welches zum exacten Vortrag musikalische Durchbildung und Treffsicherheit voraussetzt, wurde ganz brav gegeben. Der Männerchor brachte uns eine Novität »Das Thal des Espingo« Ballade von Paul Heyse, für Männerchor und Orchester von Jos. Rheinberger. Diese höchst beachtenswerthe Composition kann ich nur allen Männergesangvereinen empfehlen, die einige Mühe nicht scheuen und auch zahlreich genug sind, um sich der ziemlich starken Instrumentirung gegenüber behaupten zu können. Vielleicht liesse sich in letzter Beziehung, ohne dem Werke zu schaden, manches mildern. Rheinberger's Composition gehört ohne Zweifel zu dem Besten, was kürzlich in Männergesangstücken geleistet wurde. Die Grundstimmung der Heyse'schen Ballade ist überall aufs Schönste gewahrt und mit allen erlaubten musikalischen Mitteln, dabei durchweg höchst sangbar und nach den Gesetzen des Wohllauts ausgeführt. Nur will es mich bedünken, als hätte sich der Componist auf die vielen Nüancen, zu dem das Heyse'sche Gedicht fast in jeder Zeile Veranlassung giebt, zu tief eingelassen; die musikalische Ausführung der vielen Einzelheiten, an sich recht geschickt und interessant, wirkt zerstreuend, so dass der Hörer sich aufgehalten fühlt, während Alles zu dem einen vom Componisten so schön und treffend herausgehobenen Höhepunkt des Ganzen (O Heimathswonne) drängt. Trotzdem hat der Chor das Stück mit wachsendem Interesse eingeübt, und das Publikum erwies sich für die Schönheiten desselben sehr empfänglich.

✻ In diesen Tagen erschien bei Joh. André in Offenbach der Clavierauszug einer neuen Oper von Franz v. Holstein »Die Hochländer, historisch-romantische Oper in vier Acten«. Die Handlung spielt in der Zeit der schottischen Rebellion 1745 bis 1746. Den Text hat der Tonsetzer wieder selber gedichtet. Die Oper wird im December in Mannheim zuerst zur Aufführung kommen.

✻ **Kopenhagen.** Am 18. Nov. gab der grosse Musikverein sein erstes Concert im grossen Saale des Casino. Als Gade sich auf seinem Dirigentenplatz zeigte, wurde ihm, aus Anlass seines 25jährigen Jubiläums, von dem die weiten Räume füllenden eleganten Publikum ein Hoch in Form eines lange anhaltenden Applauses mit Tusch vom Orchester gebracht. Die eigentliche Feier dieses Ereignisses fand schon vor etwa 14 Tagen statt, wobei der beliebte Meister 9000 Mark zum Geschenk erhielt — die beste Art der Decorirung in unseren geldhungrigen Zeiten. Im Concert trat der Concertmeister Lauterbach aus Dresden als Geiger auf und spielte die Solostimme in Beethoven's Concert für Violine und Orchester in D-dur, sowie in Spohr's »Adagio und Rondo«. Ausserdem wurde Goethe's und Mendelssohn-Bartholdy's »Walpurgisnacht« ausgeführt, sowie Schubert's 29. Psalm. Eröffnet wurde das Concert mit Gade's Michael Angelo-Ouvertüre. Allen diesen Leistungen wurde reichster Beifall zu Theil.

✻ (Bach-Denkmal in Eisenach.) Nach einer Mittheilung des Local-Comités für Errichtung eines ehrnen Standbildes für Johann Sebastian Bach in Eisenach sind bis jetzt bei demselben 23600 M. für diesen Zweck eingegangen und einstweilen verzinslich angelegt. Da zur Ausführung des Unternehmens mindestens 48000 M. erforderlich sind, so richtet das Comité an alle Verehrer Bach's die freundliche Bitte durch Concerte, Beiträge oder in sonst geeigneter Weise das Unternehmen zu fördern und seiner Verwirklichung zuzuführen, damit das Monument spätestens 1885 am 200jährigen Geburtstag Bach's eingeweiht werden kann. (Beiträge werden auch von uns entgegen genommen. *D. Red.*)

✻ (Eingesandt.) **Barmen.** Das 5000ste Musikinstrument, ein kreuzsaitiger moderner Stutzflügel der Pianoforte-Fabrik unsers Mitbürgers Rud. Ibach Sohn ist verflossenen Samstag fertig gestellt und Veranlassung zu einer erhebenden Festlichkeit seitens der Arbeiter des hiesigen Etablissements geworden. Das in bekannter Weise aufs Eleganteste und in gefälligster Form gebaute Instrument steht hübsch bekränzt im Magazine der Fabrik und wurde dem Chef derselben von seinen Arbeitern mit einem von Einem derselben selbstverfassten Motto der Firma »Rudolph Ibach Sohn« feierlichst übergeben. Bei dieser Gelegenheit erwähnen wir, dass die Pianofortefabrik von Rud. Ibach Sohn jetzt die grösste und bestrenommirteste im westlichen Deutschland ist und im Jahre 1794 durch Adolf Ibach gegründet wurde. Die ersten 1000 Instrumente wurden fertig gestellt bis zum Jahre 1830, das zweite Tausend bis 1844, das dritte 1860, das vierte 1871 und das fünfte Tausend also bis 1875. Diese Zahlen beweisen am besten, wie energisch namentlich der gegenwärtige Inhaber der Fabrik — welcher sie am 1. Jan. 1869 übernahm — dieselbe gefördert hat. Binnen Kurzem wird das Etablissement in einen beträchtlich grösseren und allen heutigen Anforderungen durchaus entsprechenden Neubau verlegt und damit die momentan jährliche Production von annähernd 400 Flügeln und Pianinos wesentlich vergrössert werden. Genugsam bekannt dürfte es sein, dass die Firma ihre Instrumente nach allen Welttheilen versendet und auf den verschiedensten Weltausstellungen mit Preis-Medaillen und höchsten Anerkennungen ausgezeichnet wurde. Unserm Mitbürger gratuliren wir von Herzen zu solchen Erfolgen und rufen ihm ein ferneres fröhliches Gedeihen seines Unternehmens zu! (Barmer Ztg. vom 16. Nov.)

ANZEIGER.

Für Concert-Directionen, Gesangvereine und Dirigenten.

[242] Die hochachtungsvoll unterzeichnete Verlagshandlung beehrt sich für die bevorstehende Concertsaison auf folgende neue Werke aufmerksam zu machen, die geeignet sein werden, dem musikalischen Publikum lebhaftes Interesse abzugewinnen.

I. Für Orchester.

***Bülow, H. v.,* Des Sängers Fluch.** Ballade für grosses Orchester (nach Uhland). Op. 16. Partitur netto M. 4,50, Stimmen M. 10.
Ein Werk, an Macht des Ausdrucks und an Farbenreichthum der Instrumentation den bedeutendsten Schöpfungen der Neuzeit an die Seite zu stellen.

Weber, C. M. v., Ouverture: **Abu Hassan.** Partitur netto M. 2, Stimmen M. 5,50.
Jugendliche Frische, Humor und reizvolle Charakteristik machen diese Ouverture zu einer echten Concert-Nummer.

—— Ouverture: **Beherrscher der Geister.** Partitur netto M. 1,50, Stimmen M. 7,50. Neue Ausgabe.

—— Ouverture: **Peter Schmoll.** Partitur netto M. 20, Stimmen M. 6.
Interessante Jugend-Arbeit.

II. Streichquartette.

***Benedict, Jul.,* Quartett** für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Op. 87. Stimmen M. 7. (Joachim gewidmet.)

***Kässmayer, M.,* Quartett** für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Nr. 1. (F-dur.) Op. 28. Stimmen M. 6.

III. Gesang.

***Hopffer, B.,* Pharao.** Ballade für gemischten Chor und Orchester. Op. 15. Partitur netto M. 3, Chorstimmen 50 Pf., Orchester-Stimmen M. 6, Clavier-Auszug mit Text M. 1,50.
Ein höchst schwungvoll gearbeitetes Concertstück geringeren Umfanges.

***Kässmayer, M.,* Die Delegationen im Reiche des Bachus.** Grosse dramatische Scene für Bass-Solo, Männerchor und Orchester. Chorstimmen M. 1, Orchester-Stimmen M. 5, Clavier-Auszug mit Text M. 3.
Für Männergesangvereine höchst geeignetes Werk, voll heiteren Humors und patriotischen Aufschwunges.

Rust, W., 3 vierstimmige Lieder für gemischten Chor. 1. Massliebchen. 2. Im Krug. 3. Warum. Op. 26. Partitur und Stimmen M. 1,50.

—— 2 vierst. Lieder für gemischten Chor. 1. Im Walde. 2. Auf der Alp. Op. 30. Partitur und Stimmen M. 2.

—— 2 vierstimmige Lieder für gemischten Chor. 1. Schilflied. 2. Im goldnen Strahl. Op. 31. Partitur und Stimmen M. 2.
Diese Werke, von Gesangvereinen schon an vielen Orten aufgeführt, haben durch klangvollen Satz, durch anmuthige Texte und ihre wirklich schöne Musik sich rasch verbreitet, und sind sehr beliebt geworden.

Die Verlagshandlung ist gern bereit, die Partituren obiger Werke zur gefl. Ansicht vorzulegen.

Berlin, Französische Str. 23.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung (Rob. Lienau).

Digitized by Google

[243] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Franz Liszt,

Aus Richard Wagner's Opern:

Tannhäuser, Lohengrin, Rienzi, Fliegender Holländer, Tristan und Isolde.

Transcriptionen für das Pianoforte.

4⁰. Roth cartonnirt. Preis 7 Mark 50 Pf. netto.

---

[244]

Neue Musikalien

im Verlage von

Fr. Schreiber in Wien.

Czerny, C., Künstlerbahn des Pianisten vom ersten Anfange bis zur höheren Virtuosität. Redigirt von L. Köhler. VII. Abth. Die Virtuosität der linken Hand im Zusammenspiel beider Hände. Aus Op. 399 und 755, cplt. 4 M. 75 Pf.

Fahrbach sen., Ph., Op. 314. Jung gewohnt, alt gethan! Polka française f. Pfte. 75 Pf.

—— Op. 315. Phantasie über einen österreichischen Volksgesang für Flöte m. Pfte. 3 M.

—— Op. 316. Nr. 1. Im Hôtel. Polka française. 75 Pf. Nr. 2. In der Restauration. Polka (schnell) f. Pfte. 1 M.

—— Op. 317. Kaiser Ferdinand-Marsch f. Pfte. 75 Pf.

Genée, R., Op. 237. Nasen-Betrachtungen. Musikalischer Scherz für vierstimmigen Männerchor, Text vom Componisten. Partitur und Stimmen. 1 M. 50 Pf.

Gregoir, J., et **J. Servais,** Un ballo in maschera. Opéra de J. Verdi. Duo p. Pfte. et Vcelle. 2 M. 75 Pf.

Gyra, J., Schmiegen und Wiegen. Walzer für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Pfte., Text vom Componisten. Partitur u. Stimmen. 3 M. 50 Pf.

Hölzel, G., Op. 101. Ich wollt, ich wär das Röslein. Gedicht von C. Weiss, f. 1 Stimme m. Pfte. 75 Pf.

Jungmann, A., Op. 324. Steierers Heimweh. Melodie f. Pfte. zu 4 Händen. 1 M.

Král, J. N., Op. 53. Vielliebchen. Walzer f. Pfte. 1 M. 50 Pf.

Schachner, J. R., Op. 40. Festreigen f. Pfte. 2 M.

Schlözer, P. de, Op. 1. Nr. 1. Etude de concert p. Pfte. 1 M. 25 Pf.

Schubert, F., Drei Lieder. Nr. 1. Wandrers Nachtlied. Nr. 2. Haiden-Röslein. Nr. 3. Der König von Thule. Gedichte von Goethe, für 4 Männerstimmen eingerichtet von R. Musiol. Partitur u. Stimmen 1 M. 50 Pf.

Seyka, J., Op. 13. Andante aus der Sonate von L. van Beethoven, Op. 28, f. Harmonium u. Pfte. eingerichtet. 1 M. 50 Pf.

—— Ouverturen für Violine, Harmonium u. Pfte. Nr. 6. Cherubini, L., Lodoiska. 3 M.

Stark, L., Sechs mittelschwere Sonatinen f. Pfte., Violine u. Vcelle. zur Vorübung für das Ensemblespiel. Nr. 1. Op. 68. 5 M. 75 Pf.

Steiber, E., Op. 37. Sechs Chöre (im Volkston) f. 4 Männerstimmen. Partitur u. Stimmen. 2 M. 75 Pf.

Storch, A. M., Husaren-Urlaub. Gedicht von Dr. A. Silberstein. Männerchor. Partitur u. Stimmen. 1 M. 50 Pf.

Strauss, Eduard, Op. 124. Fidele Bursche. Walzer f. Pfte. zu 4 Hdn. 2 M. 25 Pf.; f. Violine u. Pfte. 1 M. 75 Pf.

Strauss, Johann, Op. 370. Cagliostro-Walzer nach Motiven der gleichnamigen Operette für Pfte. zu 4 Händen 2 M. 75 Pf., f. Violine u. Pfte. 2 M.

—— Op. 371. Hoch Oesterreich! (Worte von Richard Genée). Marsch nach Motiven der Operette: Cagliostro in Wien, f. Männerchor u. Pfte. Partitur u. Stimmen. 1 M. 50 Pf.; f. Pfte. zu 2 und 4 Händen à 1 M.

—— Op. 372. Bitte schön! Polka française nach Motiven der Operette: Cagliostro in Wien, f. Pfte. 1 M.; f. Pfte. zu 4 Händen 1 M. 50 Pf.; f. Violine m. Pfte. 1 M. 25 Pf.

—— Op. 373. Auf der Jagd. Schnellpolka nach Motiven der Operette: Cagliostro in Wien, f. Pfte. 1 M.

—— Op. 374. Licht und Schatten. Polka-Mazur nach Motiven der Operette: Cagliostro in Wien, f. Pfte. 1 M.; f. Pfte. zu 4 Händen 1 M. 25 Pf.; für Violine u. Pfte. 1 M.

Suppé, F. v., Marche des Bramines p. Pfte. à 4 ms. 1 M. 25 Pf.

Volckmar, W., Op. 301. Sonate f. Pfte. zu 4 Händen. 3 M. 75 Pf.

Zehetbofer, J., Transscriptionen f. die Zither. Nr. 81. Strauss, E., Op. 110. Angot-Quadrille. 1 M. Nr. 82. Strauss, Joh., Op. 370. Cagliostro-Walzer. 1 M. Nr. 83. Strauss, Joh., Op. 372. Bitte schön! Polka française. 75 Pf.

---

[245] Soeben erschien in meinem Verlage:

Dornröschen.

The sleeping Beauty in the Wood.

Dramatisirtes Märchen in zwei Akten

von

Marie Schmidt.

Für Soli und Chor

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

H. M. Schletterer.

Op. 45.

Partitur Pr. 4 M. netto.

Textbuch mit Dialog, deutsch und englisch à 50 Pf. netto.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[246] In dem Verlag von *Joh. André* in Offenbach a/M. ist erschienen:

Emmerich, Rob., Op. 46. **Huldigung dem Genius der Töne.** Cantate von J. V. Widmann für Solostimmen, Männerchor und grosses Orchester.

Partit. M. 6. —. Clav.-Ausz. M. 2. 20. Chorst. M. 1. —.

---

[247] Concertinstituten und Gesangvereinen empfehle ich zu **Weihnachts- und Neujahrs-Aufführungen** folgende in meinem Verlage erschienene Werke:

Christnacht

Cantate von Aug. v. Platen

für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Ferd. Hiller.

Op. 79.

Für Orchester instrumentirt

von

Eugen Petzold.

Partitur 7 M. 50 Pf. Clavier-Auszug 4 M. 50 Pf. Orchesterstimmen 7 M. 50 Pf. Solo-Singstimmen 75 Pf. Chorstimmen: Sopran 50 Pf., Alt I und II à 25 Pf., Tenor I und II, Bass I und II à 50 Pf.

Weihnachts-Cantate

zur Festfeier auf Gymnasien, Seminarien, Real- und höheren Bürgerschulen für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Theodor Rode.

Op. 30.

Clavier-Auszug und Stimmen 3 M. 75 Pf. Stimmen einzeln à 25 Pf.

Neujahrslied

von **Friedrich Rückert**

für Chor mit Begleitung des Orchesters componirt von

Robert Schumann.

Op. 144.

Nr. 9 der nachgelassenen Werke.

Partitur 12 M. Clavier-Auszug 8 M. Orchesterstimmen 11 M. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 1 M.

Leipzig und Winterthur. *J. Rieter-Biedermann.*

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. December 1875. **Nr. 48.** X. Jahrgang.

Kritische Aphorismen zur Musiklehre

von

Eduard Krüger.

(Fortsetzung.)

3.

Wollte nun Jemand aus diesen ohne vorgefasste Ordnung aufgegriffenen Melodien die Idee, oder Wahrheit Schönheit Idealität demonstriren — dem wäre vorläufig zur Orientirung nützlich, was Claudius im Wandsbecker Boten von seinen Universitätsstudien berichtet unter dem Titel: Eine Chria von meinem academischen Leben (I. Theil 1774); und falls ihm das nicht genügen thäte, ein bischen tiefer zu graben mit der Frage: Wo tritt die Idee in die Wirklichkeit — oder: Wie kommt das Unendliche zur Endlichkeit? Hegel fertigt diese einfältig wohlgemeinte Frage derb und trocken ab (Logik 1, 168); doch scheint sie damit nicht ganz erledigt. Mindestens müsste doch irgendwo die Idee nachgewiesen sein als voraus existirende, als fertiger Rahmen der wirklichen (lebendigen) Dinge . . . wo sie existire, bei wem, in wessen Geist: im göttlichen Schöpfer oder im irdenen Gehirn des Akademikus — um nur überhaupt solch Eintreten Uebergehen Hervorgehen *) zu ermöglichen! Aber das geht durch jene und andere Philosophenbücher wie eine Erbsünde: eine gewisse Ordnung Gesetz Idee zu setzen als fertigen Gitterrahmen, ehe noch ein Ideen-Subject, oder ein Gesetzgeber und ein Gesetztes vorhanden ist. Dahin gehört auch die denkwürdige Definition »Gut ist das Ding das seinem Begriff entspricht, schlecht was ihm nicht entspricht« (Hegel, Propädeutik § 168), während die gesunde Einfalt umgekehrt einen Schuh draus macht: »Gut [richtig] ist der Begriff der seinem Ding entspricht« — philosophisch mag eins so klug sein wie das andre, aber das letzte mindestens etwas begreiflicher.

Verlieren wir uns nicht in Denkübungen und wiederholen kürzlich: Jene hohle Voraussetzung eines Gesetzes vor, über und ohne Gesetzgeber ist gänzlich inhaltsleer, unbewiesen und unbeweisbar. Gänzlich inhaltsleer ist darum auch Hegel's Behauptung »Der Takt in der Musik ist wie das Regelmaass der Architektur, die Metrik in der Poesie nichts anderes als . . . . die Erinnerung, dass diese Ordnung eben Regel sei« ! ! — Der übermenschlichen Ursach und Quelle alles Rhythmus wird nirgend, mit keinem Wort gedacht.

*) Hervorgehen . . . »Diese Kategorie gebrauche ich überhaupt nicht, weil sie nur ein bildlicher Ausdruck ist«, sagt Hegel in seiner Vorrede zur Encyclopädie Ed. III, p. XXIX — und braucht danach dieselbe Kategorie im Text mehr als dreimal — harmlos! *quasi re bene gesta.*

Dessungeachtet erkennt Hegel es an, dass aus der Idee des Schönen niemals das einzelne Schöne entwickelt oder bewiesen werden kann, vergl. Aesth. 3, 236, wo die Frage: Was ist poetisch? auf jenes frühere Allgemeine bezogen, aber das Geschehen und Inslebentreten nicht entwickelt wird — vergl. hierüber auch Lotze, Mikrok. 3, 407. — Wir wissen nichts mehr als zuvor, ausser das Eine: jenes hyperlogische oder metaphysische Fragen bleibt so lange sinnlos, bis man zur ursprünglichen Einfalt zurückkehrt in der Erkenntniss: dass alles Sein und Werden ein Wunder, dessen Wie uns verborgen ist, da wirs nicht nachschaffen können. Ueberall ist die letzte Antwort: Als die Zeit erfüllet war, sandte Gott das vollendete Leben, die Fülle der Wirklichkeit, die wir nachdenken, aber weder erdenken noch ausdenken können.

Eher als das Wie dürften wir glauben das Was zu erkennen, den Zweck oder das Ziel der Kunstwerke, gewöhnlicher deren Inhalt genannt. Von Alters her ist gefragt und gestritten: ob Nachahmung des Natürlichen, oder Neubildung, oder sonst ein Geheimnissvolles, das die Kunst von der Wirklichkeit unterscheide, ihr inhaltlicher Zweck sei. Leere Nachahmung ihrer selbst willen ist von der neueren Kunstwissenschaft (Aesthetik) mit Recht verworfen und abgethan: wozu das leere Nachbilden, das sein Urbild nie erreicht? wozu ein Zweites zum Erst-Vorhandenen? wäre das nicht eine brotlose Kunst, aus purer Langerweile ein Andres zum Einen zu erfinden?

Ganz richtig! würde der richtige Künstler antworten; aber ist das alles? zweckloses Wiederholen wäre langweilig — aber hat nicht lebendige Wiederholung ihren Wohnsitz im Schatzhaus des lebendigen Gedächtnisses, welches eben bestimmt und geartet ist, Zeitlich Schwindendes zu verewigen? Offenbar ist dies der Kern der hohen und schönen Kunst: die Verweilung Erneuerung Verewigung des Werthvollen, was unsre Seele innig gefasst hat: in Liebe, in Minne — nach dem alten Grundwort, welches eben den Verein von Liebe und Gedächtniss bedeutet — darin ruhet das Bedürfniss des Wiederbringens erlebter Dinge, somit auch die Neigung zur Vergleichsamkeit, die unsrer Seele eingefleischt ist: das ist das Andre zum Einen — nicht leeres Spielwerk, sondern edles Spiegelbild des flüchtigen Scheines. Wie aller Schein eines wirklichen Wesens Spiegelbild, so lüstet der thätigen Seele, diese Spiegelung der Welt verweilend zu wiederholen, eine menschliche Schöpfung neben die göttliche zu stellen — zu reiner inniger Lust, die eben so gewiss Bedürfniss der Seele ist wie dem Leibe die Nahrung.

Digitized by Google

So begreifen wir den träumerischen Genuss, ein Haus, eine Landschaft, ein Menschengewühl im Spiegel umgekehrt zu schauen — ja das Spiegelbild einer verrosteten halbzerfallenen Kirche nimmt sich im Spiegel schöner aus als in der Wirklichkeit, sei es weil wir im Spiegel menschlich eignes Machwerk sehen, oder weil die Wechselschau uns zur Wiederholung einladet, wo dann der rhythmische Wellenschlag im Vergleichen des Urbildes und Abbildes wohlthuende Seelenthätigkeit erregt. Nirgends erreicht eines Malers Bild oder gläserner Spiegel die ganze Körperlichkeit des Lebens, und doch weilt die Seele meist lieber beim Abbild. Ja selbst die von der Natur dargebotenen Spiegelungen, wie Bäume und Häuser in stillglänzendem Wasser, gewähren ähnlichen Reiz der rhythmischen Wechselschau.

Hiernach mögen wir erwägen, wie sich die ähnlichen Vorgänge in der Tonwelt verhalten. Aber der grössere Theil der Melodien ist *nicht* nachahmend, nicht tonmalerisch im verrufenen Sinne: wo ist da jene Spiegelung des Lebens, die uns so eben als Quelle und Ziel der Kunst galt?

4.

Nachahmung, im weitesten Sinne wiederholte Darstellung des Gewesenen, Angeschauten — wie Aristoteles' *Mimesis* verstanden wird — diese ist allerdings auch in der Tonbildnerei vorhanden: freilich nicht im Sinne der platten Abschrift der Natur, die sich auch am Eselsgeschrei ergötzt, um ein Spässchen zu haben, das *einmal* abgepufft ins leere Nichts verdampft. Jene aristotelische Mimesis dagegen bedeutet nichts anderes als die der Menschenseele eingefleischte Lust am Vergleichen, welche überall unsre Denk-Arbeit durchwaltet, eben so wohl im Gebiet der Sprache wie in selbstgeschaffenen Bildern, Tönen u. s. w. Denn die logisch prosaische *Sprache* hat das mit der poetisch glühenden gemein, dass beide sich fortwährend bewegen zwischen Wirklichkeit und Gleichniss, Natur- und Gedankenbild (εἶδος . . . ἰδέα) — dass mithin auch die gemeinste Prosa jeweilig hinüber schwankt ins Excentrische, die Gemeinsprache Ueberschreitende, und ebenso umgekehrt das kühnste poetische Gebild sich innerhalb der gegebenen volksthümlichen Sprachgesetze bewegt. Aehnlich ergeht es der *Bildkunst*: sie schreitet scheinbar über die Natur hinaus in geflügelten Engelbildern, schwebenden Gestalten, und bleibt dennoch in Naturschranken — denn schwerlich würde ein Maler den Engel mit Krebsscheeren und Spinnebeinen gen Himmel fahren lassen. — Aber wie, wenn ein Schiff auf dem Gipfel hochgebäumter Wellen im Oelbilde stillsteht — erscheint das nicht eben so naturwidrig unmöglich wie der schwebende Schlittschuhläufer, der zuckende Blitz, welche hier punktualisirt, gleichsam festgespiesst werden, um das Unmögliche möglich zu machen, die Aufbewahrung *Eines* flüchtigen Punktes zur Dauerbarkeit?

Ja, das ist es: die *Verewigung des Zeitpunktes*, des Vergänglichen vermöge der idealen Seelenkraft: das gehet alle Künste an, und so ist unser gipfelhohes Sturmwellenschiff ein willkommenes Beispiel zur Erkenntniss aller idealen Kunstschönheit. Von hieraus finden wir den Uebergang zur Tonbildlichkeit darin, dass auch ihre Mimesis den übrigen vergleichbar, nur etwas dunkler ist als die der lichthellen Kunstgebilde: diese ist *innerlich* wie bei der Wortrede, während die plastischen Künste allerdings etwas greiflicher eine *äusserliche* Spiegelung vollziehen. — Alles Hörbare ist und *bewirkt innerliche* Bewegung; ist sie darum ein Minderes, ein Niederes gegenüber der gesammten Sichtbarkeit? — Sie ist nur die andere Hälfte unsrer Lebensschau: die Tiefe neben der Fläche des Sichtbaren. Wie innig *beide* einander geschwisterlich umwinden, aushelfen und ausdeuten, erwägen wir schmerzlich theilnehmend beim Vergleich der armen Blinden und Tauben, denen die Fülle des Vollsinnigen, das Durchkreuzen der horizontalen und vertikalen Sinnenschau versagt ist.

Die innere *Bewegung bildlich verewigen*, die Bewegungsfiguren, Wallungen und Ströme des Blutes und Athems zu Genuss und Mitleidenschaft aufbewahren — wobei dann dem Blute der Rhythmus, dem Athem der seufzende jubelnde funkelnde Tonklang entspricht — dieses an sich Unnachahmliche, nur sich selbst Gleiche in einem für sich und für Andere abzubilden, damit der Lebensgenuss in Wohl und Wehe sich liebreich spendend vervielfältige: das erscheint uns als *ethisches Ziel* der Tongestalten, oder sage man Inhalt Tendenz Idee Nutzwerth der Melodien. Immer wird ein unbeschreiblicher Rest verbleiben, ein Specificum — bei dieser wie bei allen logisch sprachlichen Umschreibungen; getrösten wir uns daher einer tiefsinnigen Andeutung weiblichen Mundes, wo unsre männliche Grammatik ausgeht — jener goldnen Worte der Annette von Droste-Hülshoff (Letzte Gaben S. 33):

> . . . . Du schläfst in eigner Haft,
> Lässt walten die verborgne Kraft:
> Was nicht im Himmel, nicht auf Erden,
> Was deiner Seele nur bewusst,
> Was nie gewesen, nie kann werden:
> Die Embryone deiner Brust —

wenn auch wiederum bildspiegelnd, doch dem willigen Gemüth wohlbegreiflich wird hier vorgestellt, *welcher Vorgang* sich in der Seele ereignet, wo die mystische Tonwelt des Unsichtbaren, aber doch höchst Wirklichen, ihr Spiel und Werk verübt.

So etwa möchte die Tonkunst den unermüdlichen Frager nach Idee und Tendenz der Melodie antworten. — Wir verwerfen ja nicht das logische Bedürfniss, alle Leiblichkeit in Begriffe zu binden und lösen: auch hier waltet eine Spiegelung der Seelenkräfte, indem der prüfende Verstand dem schwelgenden Gemüth gegenüber auch sein bescheiden Theil des Genusses heischt. Das braucht aber durchaus nicht feindlich störend zu gebahren: vielmehr ist ein dürstiges Trachten nach *Vermählung* der zwieträchtigen Geschlechter der wahre Hintergrund jenes dialektischen Ringens zwischen Denker und Künstler. — Wir wissen schon aus der Lehre von dem sogenannten *Seelenvermögen* (richtiger: Herzkammern der Seele!), dass sie wahrlich als schiedliche sich äussernd vorhanden, aber darum doch nicht feindlich wider einander sind: dass Fühlen und Erkennen, Gemüth und Verstand mitsammen arbeiten, als zweieinige schiedlich und friedlich, knüpfend und liebend verbundene. — Wie nun alle Empfindungen unbeweisbare *Thatsachen* sind, so haben sie allzeit ein Selbständig-Einziges, das *nicht* in Begriffe aufgeht, keinem logischen Beweise unterthan sein will. Sie sind nicht unlogisch, sind logisch berührbar, aber nicht in Logik erfüllt. — Von jener Wechselwirkung des Empfundenen und Gedachten giebt auch das Leben unsrer Grossmeister auf allen Berufswegen Zeugniss: denn es sind die grössten Künstler auch im Denken wohl beschlagen, wie denn umgekehrt auch kein echter Philosoph ohne Poesie und Liebe zu denken ist. — Alle menschliche Schöpferkraft selbst im niedrigsten Gewerbe hat künstlerisch poetischen Zug: geniale Erfindung ist der *nur* logischen Berechnung unmöglich; und doch können beide von einander nicht lassen, gleichwie Mann und Weib.

(Fortsetzung folgt.)



Anzeigen und Beurtheilungen.

Zwei- und vierhändige Claviermusik.

Scherzo, Intermezzo, Notturno und **Hochzeitsmarsch** aus dem Sommernachtstraum von **Mendelssohn,** Op. 61. Arrangement für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. M. 2. 50. 35 Seiten Lex.-8.

Ein sehr ansprechendes Arrangement allbekannter Musikstücke, überaus zierlich gestochen und mit einer farbigen Randverzierung ausgestattet. Es sei allen empfohlen, die nach einem kleinen, aber hübschen Christgeschenk suchen.

Zur Aufmunterung für Schüler. **24 melodische Uebungsstücke** zum Vorspielen in allen Tonarten für das **Pianoforte zu vier Händen** componirt von **Alban Förster.** Op. 24. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Drei Hefte, Pr. à M. 2. 50.

Die Ausstattung ist dem vorigen Werke ganz ähnlich, nur ist der Vierhändigkeit wegen das grössere Quartformat gewählt. Auch aus dem Titel ist zu entnehmen, dass diese Sammlung auf ein grösseres Publikum rechnet oder ein solches anlocken möchte. Da wird zunächst verheissen, es sei »zur Aufmunterung der Schüler«, und wer möchte sich nicht gern aufmuntern lassen auf dem dornenvollen Wege der Fingerübungen? Wir besitzen nur bereits derartiger Aufmunterungen so viele, dass zu befürchten ist, die Schüler werden vor lauter Munterkeit nicht mehr zu den eigentlichen Uebungen kommen. Ferner sind Herrn Förster's Producte nicht nur »melodische Uebungsstücke« schlechthin, sondern »melodische Uebungsstücke zum Vorspielen«, und das ist ebenfalls ganz besonders eine Lockspeise für's grosse Publikum, denn neun Zehntel der Eltern unterwirft die Kinder hauptsächlich deshalb der Clavierdressur, damit sie vorspielen können. Hier habt ihr also etwas, das würdig ist »zum Vorspielen« zu dienen, der Autor sagt es ja selber! — Lassen wir nun aber die Titel-Bevormundung und blicken auf die Musik, so fällt uns ausser der zierlichen Ausstattung bei den 24 Stücken zunächst angenehm auf, dass sie keine jener tändelnden Ueberschriften erhalten haben, die heutzutage als Deckmantel musikalischer Dürftigkeit so sehr in der Mode sind. Der Componist bedient sich der herkömmlichen Bezeichnungen und thut wohl daran. Von den Stücken sind zwei als »Etüde« bezeichnet — warum nicht alle 24? der Titel nennt sie doch sämmtlich so. Der Autor war bestrebt, in seiner Musik die verschiedenen Formen zur Anwendung zu bringen, daher setzt er uns Etüden, Tanzsätze und andere Stücke vor. Ist er damit zufrieden, seine Musik als leichte Waare bezeichnet zu sehen, so lässt sich gegen eine solche Aenderung nichts einwenden; stellt er an uns aber die Zumuthung, seine Arbeit als eine Composition, d. h. als ein Kunstwerk zu betrachten, dann haben wir gewichtige Bedenken dagegen. Ein Kunstwerk verlangt Einheit. Hier ist aber weiter keine Einheit, als die der verschiedenen Tonarten; ob dagegen der Satz in C-dur eine Menuett oder der in B-dur ein Walzer ist, beruht lediglich in dem Belieben des Herrn Förster. Ein Uebungswerk kann aber trotz seines pädagogischen Zweckes sehr wohl ein Kunstwerk sein; die vorhandenen Etüdenwerke gediegener Meister zeigen es. Die Einheit liegt bei diesen in der gewählten Form, welche sich den Erfordernissen der technischen Uebung anbequemt, und die Mannigfaltigkeit resultirt aus der künstlerischen Verarbeitung des Uebungsmaterials. Selche Werke sind im Grunde auch viel anziehender, als ein Gemisch von kleinen Stücken oder Brocken, und unvergleichlich viel nützlicher. Mitteldinge zwischen Etüden und Compositionen, wie die vorliegenden Aufmunterungsstücke des Herrn Förster und viele ähnliche Werke, welche jetzt den Markt überschwemmen, sind wohl eher eine Schule der Oberflächlichkeit zu nennen, sowohl für den Schüler wie für den Lehrer-Componisten, und zwar für beide dadurch, dass sie dieselben daran gewöhnen mit kleinen Leistungen zufrieden zu sein. Die längeren Sätze dieser Sammlung sind in den Gedanken etwas weitschweifig, die kürzeren Stücke sind die besten, man darf aber kaum sagen die gehaltvollsten, denn von Gedankenentwicklung, also von dem was man in einem musikalischen Werke Gehalt zu nennen pflegt, kann bei einer solchen Kürze nicht viel die Rede sein. Dies ist der Grund, weshalb derartige Productionen zumeist ausserhalb des Gebietes der musikalischen Kritik liegen.

18 leichte Klavierstücke componirt von **Carl Reinecke.** Bearbeitet nach den Kinderliedern Op. 91 und 135. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 2. 25.

Da haben wir sie, die Liliput-Sonaten, welche ein Prophet wider Willen bereits vor einiger Zeit in diesen Blättern als bevorstehend ankündigte! Sie sind etwas anders ausgefallen, als zu vermuthen stand, doch ein geistvoller Tonsetzer überrascht immer durch Neuheiten. Schon der Titel ist ungewöhnlich. Diesem zufolge ist Gegenwärtiges »bearbeitet nach den Kinderliedern« Opus so und so. Wir glaubten, sothane Kinderlieder selber wären bearbeitet worden und das hätte immerhin ein Stück Arbeit sein können; Herr Reinecke hat sich aber begnügt, die »leichten Klavierstücke« zu »bearbeiten« und da bilden wir uns ein, dass es eine recht leichte Arbeit gewesen sein muss. Diese Einbildung entspricht seinem Titel, noch mehr aber seiner Musik. Selbige besteht aus achtzehn Stücklein, die meistens nur zwei oder drei Systeme füllen. Um den Grad der Bearbeitungs-Last, -Lust und -Kunst schätzen zu lernen, genügt schon der Blick auf das erste Stück (»Am Geburtstage der Mutter», 8 Zweivierteltakte mit 9 Takten »Variation« darauf, zusammen 17), obwohl die Durchsicht des ganzen Heftes noch lehrreicher ist. Das alles ist höchst armselig, von welcher Seite man es auch betrachten mag. Wenn Herr Reinecke so etwas zu Papier und auf den Markt zu bringen für gut befindet, so ist das seine Sache: unsere Pflicht ist aber, ihm zu erklären, dass die »18 leichten Klavierstücke« zu denjenigen Werthlosigkeiten gehören, welche den Ruf ihres Autors schädigen.

Lieder und Gesänge von **Robert** und **Clara Schumann,** für das Pianoforte übertragen von **S. Jadassohn.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 6. (1875.)

Eine ziemlich umfassende Sammlung der Lieder Schumann's im Arrangement, obwohl natürlich nicht complet, weil die Rechte verschiedener Verleger verhindern, dass derartige Sammlungen ganz vollständig werden können. Hier ist also schon eine jener zahlreichen Stellen, wo Kunstrecht und Verlagsrecht unliebsam zusammen stossen, denn wenn man zugiebt, dass ein derartiges Arrangement, von einer geschickten Künstlerhand (wie hier) entworfen, erwünscht ist, so muss das Vorhandensein gewisser Gesetzesparagraphen bedauert werden. Will der Bearbeiter den ganzen Stoff vornehmen, so muss er sich nothgedrungen mit den verschiedenen Verlegern in Verbindung setzen und seine Arbeit in Brocken an verschiedenen Orten publiciren. Der musikalische Stückarbeiter auf Bestellung hat kein Arg dabei, aber allen selbständigeren Künstlern widerstrebt eine derartige Industrie. Dies ist nicht der einzige und bei weitem auch nicht der wichtigste Fall, wo die modernen Verlagsrechte einer künstlerischen Thätigkeit beschwerlich sind. Die Sache wird übrigens noch schlimmer, wenn dem Verleger erst gesetzlich das Eigenthumsrecht der Melodie garantirt ist, eine Verwilligung, welche, wie wir hören, jetzt angestrebt wird. Sparen wir indess diesen Gegenstand für einen passenderen Ort auf.

Von den Liedern Robert Schumann's erhalten wir hier: Op. 24 (Liederkreis von Heine), 29 (drei Gedichte von

Digitized by Google

Geibel), 37 (aus Rückert's Liebesfrühling, von Robert und Clara Schumann gemeinsam), 79 (die zahlreichen Stücke aus dem Liederalbum für die Jugend) und 98 (die Lieder aus Wilhelm Meister), zusammen 61 Sätze. Man weiss hiernach schon, welche Lieder in Hrn. Jadassohn's Bearbeitung vorliegen. Es sind mehrere der schönsten darunter, die wir von Schumann besitzen, tief im Ausdruck und reich in der Begleitung: andere in ihrer Tändelei oder Grübelei sind weniger erfreulich. Schumann ist nunmehr durch Aufführung und Druck seiner Werke vollauf zu seinem Rechte gekommen, es ist daher an der Zeit, ihn unbefangen zu würdigen. Das vorliegende Arrangement nimmt sich keine sogenannten Virtuosenfreiheiten, es begnügt sich mit einer claviermässigen und nicht schwer ausführbaren Darstellung der Compositionen, um welche es sich hier handelt. Wir würden stellenweise ganz gern gesehen haben, wenn Herr Jadassohn seine Flügel etwas mehr gehoben hätte, befinden uns mit diesem Wunsche aber gewiss in der Minorität, denn eine Aenderung oder Um- und Ueberschreibung von auch nur wenigen Takten würde ihm sicherlich öffentliche und noch mehr briefliche Vorwürfe eingetragen haben. Wir leben nämlich in einer pietätssüchtigen Zeit, in der nicht nur die Gelehrten hinsichtlich der älteren Musik den Ton angeben (was ganz richtig ist), sondern in der sogar die lebenden Tonsetzer an ihren eigenen Werken zu Gelehrten werden, ihre ersten Lesarten wieder hervorsuchen, aufführen und herausstreichen lassen. Es ist eine Zeit, die sich über ihre dürftige Production durch Selbstbespiegelung zu täuschen sucht. Da ist natürlich jede Originalnote unantastbar; das Gepräge darf nicht verwischt werden, denn der Werth liegt vielfach mehr in diesem, als in dem verwandten Metall. In Zeiten freierer und lebendigerer Production war es anders, hier war es zunächst das Gold, welches geschätzt wurde, hinsichtlich des Gepräges lief es oft durch viele Werkstätten. Auch in der Kunst ist es so, dass nicht jedes Metall für jede Münze passt; für welche es aber das richtige ist, kann nicht ohne eingehende vielfache Versuche entschieden werden. Auch die musikalischen Gedanken laufen aus Einem Formengebiete in das andere über, bis sie irgendwo, wenn sie gehaltvoll genug und hinreichend geläutert sind, ihre classische Gestalt erlangen. Um nun auf das Gesagte zurückzukommen, so ist es ja möglich, dass sich unter Schumann's Liedern, wir wollen sagen unter seinen Gesangmelodien Manches findet, was im instrumentalen Gebiete seine eigentliche Heimath hätte, also vielleicht Einiges, was in richtiger Ausgestaltung als Clavierstück schöner wäre, denn als Sologesang mit Clavierbegleitung. Wie soll man aber solches erfahren, wenn die Lieder niemals daraufhin geprüft werden? Herr Jadassohn auf seinem Standpunkte eines keuschen pietätvollen Bearbeiters erschrickt vielleicht, dass wir ihm zumuthen, er solle Meister Schumann's schöne Formen im Mörser zerstampfen und aus dem wohlgekneteten Teige Pianofortestücke backen. Dieses meinen wir auch nicht, aber nicht deshalb, weil es an sich eine Frevelthat wäre, sondern blos, weil es unserer musikalischen Denkungsart widerspricht. Es ist aber niemals gut, das zu empfehlen, was zur Zeit unmöglich ist. Aber darauf möchten wir das Nachdenken Aller, also besonders auch des Herrn Bearbeiters, gerichtet haben, ob denn nicht an den vielen Stellen, wo Schumann's Musik in treuer Bewahrung seiner Noten für Clavier allein entschieden schlecht oder dürftig klingt, die Rechte der Musik hinsichtlich eines guten, auch ohne Gesang befriedigenden Wohlklanges soweit gewahrt werden könnten, dass sie in einem solchen Arrangement zur Geltung gelangten. Dieses liesse sich leicht und ohne Verletzung des Originals bewerkstelligen, wenn solche Stellen in kleineren Linien mit »*ossia*« darüber gedruckt würden. Das folgende Werk kann einigermaassen als Beispiel dafür dienen.

Bevor wir dasselbe besprechen, sei noch erwähnt, dass die auf dem Titel angeführten Lieder von Frau Clara Schumann sich nicht blos auf die bereits erwähnten Stücke aus dem »Liebesfrühling« beziehen, welche sie componirte, sondern namentlich auf zweimal sechs Gesänge ihrer Composition, Op. 13 und 23, welche auf S. 86 bis 103 den Schluss dieses Arrangements bilden. Es wird Manchem interessant sein, von den musikalischen Producten der verehrten, noch immer unter uns wirkenden hochbegabten Frau Einiges auch in dieser Form zu besitzen. Wenn auch die Stücke von getragenem Gesange als Claviersätze wegen ihrer etwas monotonen Melodie und Modulation nicht besonders anziehend sind, so erfreuen doch mehrere von ihnen durch eine recht natürliche Haltung. Zu diesen rechnen wir aber nicht »Die Lotosblume« (S. 92), in welcher Salonton und Hyperromantik sich verbunden zu haben scheinen, um gute Musik auszutreiben. Drei Sätze aus ihrer späteren Sammlung Op. 23 tragen insofern den Stempel der Naturwahrheit, als sie in der ganzen Factur die professionelle Claviervirtuosin offenbaren; es sind die wohlbekannten Griffe, Gänge und Sprünge, mit welchen die Virtuosen ihr Clavierross in den Trab bringen und für einen solchen Zweck sind sie auch gewiss vollkommen geeignet, nur soll uns niemand einreden, dass sie als Ausdruck in der Begleitung eines Gesanges die geringste Bedeutung haben. Hier im Clavierarrangement sind sie wirklich passender, denn hier nehmen sie die Stelle einer Etüde ein.

So sei denn Schumann's Liedermusik auch in dieser Gestalt den Liebhabern seiner Muse bestens empfohlen. Der Bearbeiter hat dafür gesorgt, dass sein Werk des Gegenstandes vollkommen würdig geworden ist.

Aus Richard Wagner's Opern. Transcriptionen für das Pianoforte von **Franz Liszt.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. M. 7. 50.

Hier folgt ein Seitenstück zu dem vorigen, auch in der Ausstattung ganz gleich mit dem bereits allgemein bekannten dunkelrothen Breitkopf und Härtel'schen Oberrocke, an Umfang etwas geringer (78 Seiten gegen 103) und im Preise etwas höher — letzteres vielleicht, weil Liszt's Wagner-Transcription ein kleineres Publikum hat, als Jadassohn's Schumann-Arrangement, vielleicht aber auch, weil es höher geschätzt, zunächst höher bezahlt wurde. Es hat auch ohne Zweifel mehr von einer Originalarbeit an sich, als das vorerwähnte Opus von Jadassohn.

Liszt's Sammlung enthält acht Stücke aus fünf Opern: Tannhäuser, Lohengrin, Rienzi, Holländer, Tristan und Isolde. Die Opern sind hier in der Reihenfolge angeführt, in welcher Stücke daraus in dieser Sammlung erscheinen. Warum die Opern nicht chronologisch gesetzt sind, haben wir nicht errathen können, vielleicht geschah es deshalb, um mit dem Marsch aus Tannhäuser beginnen und mit »Isolden's Liebes-Tod« schliessen zu können.

Zwei dieser Opern, Lohengrin und Tristan, sind Verlagseigenthum der Handlung, welche diese Sammlung veranstaltet hat, aus ihnen ist deshalb am meisten genommen und zwar vorzugsweise aus Lohengrin. Elsa's Brautzug zum Münster, Festspiel und Brautlied, der Traum dieser hellsehenden Magd und Lohengrin's Verweis an sie werden hier vorgeführt; aus Tristan nur die Schlussscene. Daran reiht sich aus dem fliegenden Holländer das Spinnerlied, aus Rienzi ein sogenanntes »Phantasiestück über Motive aus demselben ‚Santo spirito cavaliere'«, und endlich aus dem Tannhäuser der Einzug der Gäste auf Wartburg.

Aus dieser Inhaltsübersicht ist zu entnehmen, dass die Auswahl des zu Gebote stehenden Stoffes nicht eine unbeschränkte war, sondern an Verlagsrechten ihre Grenze fand. Bei einer völlig ungehinderten Zusammenstellung würde die Sammlung grösser und reichhaltiger geworden sein. Der Titel

Digitized by Google

»Aus Wagner's Opern« sagt daher in seiner Allgemeinheit auch zu viel; einem solchen Titel kann bei den jetzigen Verlagsrechten kaum Jemand Genüge thun. Ist denn die vorliegende Sammlung von dieser Seite her völlig unanfechtbar, oder kann Herr Fürstner, der jetzige Verleger des Tannhäuser, mit dem Dambach *) in der Hand, wegen des Wartburg-Marsches auf unberechtigte Entlehnung klagen? Manche werden glauben, der musikalischen Kritik könne dieses gleichgültig sein, aber sie sind im Irrthum. Transcriptionen wie die gegenwärtigen von Liszt sind uns unter allen Umständen willkommen und haben eine künstlerische Bedeutung; vom musikalischen Gesichtspunkte aus ist daher nicht wünschenswerth, dass durch Verlagscontracte Hemmungen geschaffen werden, welche derartige Arbeiten unmöglich machen. Unmöglich ist wenigstens ihre Publication, wenn es dem Bearbeiter nicht gelingt, von den betreffenden Opernverlegern die Erlaubniss zu erwirken, und schon die Nöthigung dazu ist hemmend bei der Arbeit, wie andererseits auch die stückweise Herausgabe bei den betreffenden einzelnen Verlegern. Das alles und noch manches Andere motivirt den Wunsch, es möchte hinsichtlich der Arrangements von Musikwerken eine Rechtspraxis geübt werden, durch welche der künstlerischen Thätigkeit ein genügender Spielraum gelassen wird.

Liszt's Wagner-Transcriptionen sind meisterhaft. Nicht selten sitzt er auf dem hohen Virtuosenrosse und giebt uns in mehreren Systemen übereinander die Auswahl dessen, was wir spielen oder — ansehen wollen, denn in allen Stücken kommen Gänge vor, welche die Meisten sicherlich mehr mit den Augen als mit den Fingern spielen werden.

Verglichen mit anderen Arrangements, z. B. mit den vorstehend besprochenen von Jadassohn, sind diese des Herrn Franz Liszt weit freier gehalten: sie sind selbständiger, insofern also auch mehr künstlerischer Natur. Wir machen hierbei wieder die Bemerkung, dass die musikalische Fortschrittspartei es noch immer am besten versteht, mit dem durch sie erzeugten Tonmaterial künstlerisch frei zu schalten. Diese Anerkennung mag manchem conservativen Duckmäuser hart in den Ohren klingen, ist aber einfach ein Act der Gerechtigkeit. Entgegnet man vielleicht »Transcription und Arrangement ist zweierlei« — nun so versucht es ebenfalls mit Transcriptionen! An Belobung dessen, was gelungen ist, soll es nicht fehlen.

*) Der Referent meint das Werk »Die Gesetzgebung des Norddeutschen Bundes betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Compositionen und dramatischen Werken, erläutert von Dr. Otto Dambach, Geh. Ober-Post-Rath« (Berlin, Enslin 1871), auf welches wir hier aufmerksam machen, da es in dieser Zeitung noch nicht zur Anzeige gelangt ist. *D. Red.*

Pariser Musik-Bericht.

(Anfangs October d. J.)

Das dritte lyrische Theater und dessen Repertoire. Die grosse Oper: Don Juan, das Ballet Sylvia, Jeanne d'Arc von Mermet. Halanciers Denkschrift. Nestor Roqueplan-Gevaert; Geschichte und Theorie der Musik des Alterthums. Das Drama Mozart von Alfred de Vigny.

(Nach Lagenevais.)

(Schluss.)

So ist das Buch des Herrn Gevaert ein gewissenhaftes Werk voll tiefem Wissen, worin nicht ein Wort vorkommt, das sich nicht auf Beweise durch Originaltexte stützt, und das auch abgesehen von der puren Wissenschaft durch das Interesse der Darstellung und die Neuheit der Gesichtspunkte den Leser fesselt. Immerhin finden wir darin eine Stelle, die den Geist in Spannung versetzt und die im Ganzen wenig trostvoll erscheint für die Zukunft derselben Wissenschaft, welcher ein Monument aufzubauen der Autor sich bemüht. Indem Herr Gevaert von einer gewissen absichtlichen Geringschätzung der antiken Kunst und dem missgünstigen Vorurtheile spricht, welches diese Geringschätzung in Ansehung der alten Musik in sich schliesst, ruft er aus: »Wenn es wahr wäre, dass die Jahrhunderte hindurch für göttlich gehaltenen Compositionen von Olympia für uns nichts als blosse Bizarrerie sein sollen, mit welchem Rechte dürfen wir dann an die Unvergänglichkeit der Werke eines Händel, eines Bach, eines Beethoven glauben? Diese Meisterwerke also, denen wir die erhebendsten Genüsse verdanken, müssten ihrerseits ebenso dem Geschicke verfallen, für unsere Nachfolger zu Räthseln zu werden? Also dann wäre die Musik nichts als ein phantastisches Spiel von Tönen ohne ernsten Zweck, ohne Wurzeln in der Vergangenheit, dazu bestimmt, sich im leeren Raume zu verlieren und kaum werth, unter die Künste gezählt zu werden!« Und beinahe unmittelbar darauf fügt er hinzu, vergessend, welchen Widerspruch mit dem Eingange diese Schlussfolgerung enthält: »In der That« — und das macht uns vorzugsweise bedenklich — »gehören die einzigen musikalischen Monumente, welche bis heute die Jahrhunderte überdauert haben, dem Gebiete der homophonen Melodie an. Was mich anbelangt, so habe ich die feste Ueberzeugung, dass die Werke unserer grossen Meister den Wechselfällen der Zeit Widerstand leisten werden; es muss aber zugegeben werden, dass der Beweis hierfür erst noch zu liefern ist. Die wundervollen Schöpfungen Palestrina's, dieses letzten und erhabensten Repräsentanten der vocalen Polyphonie des Mittelalters, existiren nur noch für die Kenner, während die schlichten Cantilenen des heiligen Ambrosius noch Tag für Tag in unseren Tempeln erschallen, und die einzige künstlerische Nahrung von Tausenden von Christen bilden.« Dies giebt uns allerdings Anlass zum Nachdenken: denn wenn nur die einfache Melodie dem Strom der Jahrhunderte Widerstand zu leisten vermag, was sollen dann die Errungenschaften auf dem Gebiete der modernen Instrumentirung bedeuten und was hilft gegenüber der späten Nachkommenschaft der enorme symphonische Apparat, dessen sich unser Zeitalter rühmt? Denkt man wohl daran, dass die gewaltigen und mannigfaltigen Organe unseres Orchesters — die stummen Zeugen einer im Erlöschen begriffenen Kunst — nur zur Begründung hypothetischer Annahmen für einen Gelehrten dienen würden, gleichwie Westphal und Gevaert in unseren Tagen die Instrumente Assyriens, Aegyptens und des alten Griechenland studiren, welche auf den Monumenten abgebildet sind? Bedenken wir dabei, dass diese Kunst in ihrem Hochmuthe sich die Zukunfts-Musik nennt, während doch sie nach aller Wahrscheinlichkeit zuerst verschwinden wird; bedenken wir, dass es vielleicht eines Tages mit Bach, Händel und Beethoven gehen wird, wie jetzt mit den Olympiern und Simonides, und dass von einer Zeit des harmonischen Reichthumes, der Combinationen und der Instrumental-Effecte nur noch die Cantilenen übrig sein werden, — *Voi che sapete, casta diva* — welche wie der Morgenstern über dem düstern Abgrunde der Symphonie mit Chören schweben! —

Alfred de Vigny dachte eine Zeit lang daran, ein Drama über Mozart zu schreiben. Seine erhabene und zarte Seele, stets in Träumereien und Mitgefühl versenkt, fand sich von dem göttlichen Heros angezogen. Nicht als ob Alfred de Vigny nur im Geringsten Musiker gewesen wäre, er war nicht einmal Dilettant; aber in der Musik erblickte er vor allem die Kunst, und wir wissen, dass in jener glücklichen Epoche die Kunst alle Geister entflammte. Es konnte keine Conversation über Shakespeare geführt werden, die nicht auf Rafael und Michel Angelo überging und mit Mozart schloss. Indem nun der Dichter des Eloa immer über Don Juan reden hörte und selbst da-

Digitized by Google

von sprach, wollte er dessen Autor kennen lernen und dachte zuletzt unablässig daran, das Publikum durch das Martyrologium dieses genialen Menschen, der des Interesses weit mehr als Chatterton werth war, zu rühren. Eines Abends auf dem Spaziergange sprachen wir von dem Gegenstande: es ist eine schöne Aufgabe, sagte er; ich kenne nun sein Bild, ich empfinde, ich sehe ihn, allein ich suche nach einer Handlung, einer Anekdote und finde keine. Ist denn in diesem im Ganzen so poetischen und romantischen Leben nichts speciell Dramatisches? Zum Beispiele: was liesse sich etwa mit der Anschuldigung der Vergiftung anfangen, die auf dem Andenken Salieri's lastet?

Ich glaube, dass es sich hierbei blos um eine Almanach-Erzählung handelt. Dass Salieri auf seinen Zögling eifersüchtig war, dass er mit missgünstigen Blicken den Kleinen gross werden und triumphiren sah, das scheint mir klar wie der Tag zu sein; aber daraus, dass ein Mensch neidisch ist, folgt nicht nothwendig, dass er zum Giftmischer werde. Auch Joseph Chénier war eifersüchtig auf André, was aber noch nicht beweist, dass er ihn dem Revolutions-Tribunal übergeben hat.

Also glauben Sie, dass man von diesem Vorgange principiell keinen Gebrauch machen soll?

Allerdings. Wenn es sich um eine Thatsache handelte, die etwa vor zwei- oder dreihundert Jahren geschehen wäre, so möchte ich dies nicht behaupten; in einem solchen Falle hat man auf der Bühne einen weiten Spielraum und im Zweifel braucht man nicht schüchtern zu sein. Hier aber liegt die Sache anders: Mozart, Salieri, bedenke man, sind fast unsere Zeitgenossen, deren sich die Fiction nur unter Einhaltung gewisser Schicklichkeits-Rücksichten bemächtigen darf.

Das ist Schade, entgegnete Alfred de Vigny nach längerem Stillschweigen, sehr Schade, denn es wäre gewiss ein gutes Sujet gewesen.

Wir haben uns später an dieses Gespräch oft erinnert und suchten uns nur mit um so grösserem Eifer zu unterrichten, indem wir bei jeder sich darbietenden Gelegenheit der Sache nachforschten. Nun ist der Gegenstand endgültig entschieden und die tragische Anschuldigung hinfällig geworden durch die Veröffentlichung der Memoiren von Moscheles, welche kürzlich in Deuschland von seiner Wittwe herausgegeben worden.*) Salieri, welchen Charakter man ihm auch zuschreiben mag, hatte das Verdienst, eine Anzahl von Schülern heranzubilden, deren mehrere bis an sein Ende seine Freunde blieben. Hummel, Schubert gingen aus seiner Schule hervor, Moscheles schloss sich dieser Periode an; nach einer langen Abwesenheit nach Wien zurückgekehrt, erfährt er, dass sein alter Lehrer schwer erkrankt sich im Spital befindet, und eilt zu ihm. »Das »Wiedersehen«, schreibt Moscheles, »war ergreifend; sein An»blick entsetzte mich. Er sprach in abgerissenen Sätzen von »seinem nahe bevorstehenden Tode; dann brach er plötzlich »in die Worte aus: Es ist nichts daran, gar nichts an dem in»famen Gerüchte. Ihr wisst, sie behaupten, ich hätte Mozart »vergiftet! Verleumdung, schmähliche Verleumdung! Geht »hin, lieber Moscheles, und sagt es der ganzen Welt, dass der »alte Salieri es ist, der Euch das gesagt, und es auf seinem »Todtenbette beschworen hat.«

Moscheles fügt bei, dass er selbst bei dieser Scene auf das Tiefste ergriffen war und nur mit Mühe die Thränen an sich halten konnte. In der That war es ein erschütternder, grauenvoller Auftritt, die Worte des von qualvollen Visionen gefolterten Sterbenden zu hören, der sich mit der ganzen Energie der letzten Stunde dagegen vertheidigte, jemals ein materielles Verbrechen begangen zu haben, während ihn sein Gewissen vielleicht eines weniger schwarzen beschuldigte; allein der Neid ist so lange nicht auf der Bühne als eine Triebfeder zu verwenden, als er sich nicht in einer That verkörpert. Jener erbitterte unversöhnliche Kampf des Talents gegen das Genie wäre allerdings ein Sujet für ein Drama gewesen, würdig, Alfred de Vigny anzulocken; jedenfalls wäre es aber unerlässlich gewesen, aus dem Gebiete der Psychologie herauszutreten und sich auf eine Thatsache zu stützen, nicht aber nur auf eine jener Fabeln, welche die Leichtgläubigkeit des Publikums so gern aufnimmt, weil sie in seinen Augen gewisse Seelenzustände symbolisiren. Man hatte allerdings die brutale Thatsache zur Hand; ein vulgärer Dramaturg würde nicht mehr verlangt haben. Alfred de Vigny aber nahm Anstand oder enthielt sich vielmehr, und die Memoiren von Moscheles belehren uns nunmehr, dass er wohl daran that.

München. *L. v. St.*

*) Autobiographische Notizen von Moscheles, veröffentlicht von seiner Wittwe. Leipzig 1874.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Leipzig.

Das fünfte Gewandhausconcert am 11. November machte uns mit zwei Solisten bekannt, von denen wir aus Galanterie der Dame den Vortritt lassen müssen. Fräul. Louise Wandersleb aus Gotha, eine Violoncellistin — anscheinend aus der Schule Fr. Grützmacher's hervorgegangen — hat etwas Elegantes in ihrem Spiel und entfaltete auf ihrem Instrumente eine sehr anerkennenswerthe Fertigkeit. Dass derselben nicht Alles durchgängig in ganz makelloser Weise gelang, mochte wohl seinen Grund in einiger Befangenheit der jungen Künstlerin haben; namentlich mangelte dem Triller und dem Staccato noch die Vollendung. Dass ferner ihr Ton, der übrigens rein und nobel klang, in dem Concert von B. Molique nicht durchweg gegen das Orchester aufzukommen vermochte und sich sowohl hier, als auch in den andern beiden Pièces: a) Notturno von Fr. Grützmacher und b) »Stücke im Volkston« (Nr. 2) von Robert Schumann, welche sie gewählt, in den Portamentos und Glissandos ein etwas zu gefühlschwelgerisches Element hervordrängte, wollen wir der Dame nicht allzu hoch anrechnen; im Ganzen war der Eindruck, den das Spiel des Frl. Wandersleb machte, ein durchaus günstiger und die Aufnahme, welche dieselbe hier fand, eine warme und entschieden wohlwollende. — In Herrn Paul Bulss, Hofopernsänger aus Kassel (ein hoher Baryton und dem Vernehmen nach ein ehemaliger Schüler des in Leipzig lebenden Gesangsprofessor Götz) lernten wir einen jener Künstler kennen, welche sowohl im Besitze aller physischen und psychischen Mittel, als auch einer vorzüglichen Schule sind, und denen gegenüber alle sonst etwa möglichen Wünsche in Bezug auf Technik und Vortrag schweigen, da sie eben ihre ganze geläuterte Innerlichkeit einsetzen und den Hörer, ohne allen äusserlichen Aufputz, in ihren Leistungen stets die ganze, volle geistige Wahrheit dessen geben, was sie aus den todten Notenzeichen in das klingende Leben zu übersetzen haben. Herr Bulss sang: Arie aus »Der Fall Babylons« von L. Spohr, ferner Lieder: a) Der gefangene Admiral, von E. Lassen, b) Du wundersüsses Kind, von Th. Kirchner, und musste sich infolge stürmischen Applauses noch zu einer Liedzugabe entschliessen. Als Orchesterwerke des Abends sind zu nennen: Symphonie (Nr. 4, B-dur) von N. W. Gade, Ouvertüre zu Leonore (Nr. 3) von L. van Beethoven und Balletmusik aus »Feramors« von Anton Rubinstein: a) Bajaderentanz, b) Lichtertanz der Bräute von Kaschmir. Die Zusammenstellung des Programms hatte diesmal manches Missliche, besonders im zweiten Theile; denn konnte man sich zwischen Gade's Symphonie und Beethoven's Ouvertüre allenfalls Spohr's und Molique's Compositionen noch gefallen lassen — so muss man sich nach Anhören der grossen Leonoren-Ouvertüre, in welcher die musikalischen Gedanken in stetem Feuerflusse vor uns vorüber drängen, durch das Darauffolgende wie mit kaltem Wasser übergossen fühlen, so würdig in seiner Haltung und so zutreffend und geistreich in der Schilderung der Einzelmomente das den Anschluss bildende Lied von Lassen an sich auch war, — das Notturno von Grützmacher aber und die Balletmusik von Rubinstein?! Letztere trägt zu sehr den Stempel specifischer Balletmusik an sich, wenn auch immerhin im besseren

Digitized by Google

Sinne, als dass wir deren Vorführung im Gewandhaussaale, zumal nach Vorausgang des Beethoven'schen Werkes, gerechtfertigt nennen möchten. Herr Kapellmeister Reinecke hatte beide Stücke durch schicklich angebrachte Nüancen geschmackvoll ausstaffirt, sodass wir, nachdem der erste frappirende Eindruck vorüber war, der Schlussnummer in ihrer reizvollen graziösen Führung gern folgten. Auch Gade's Symphonie ging so zu sagen wie aus dem Ei geschält; ebenso gelangte Beethoven's Ouvertüre, deren Ausführung von jeher zu den Glanzleistungen unseres Orchesters zählte, zu schwungvoller Darstellung. Wir können bei dieser Gelegenheit nicht umhin, dem Flötisten Herrn Barge für die vortreffliche Executirung seines Solos unsere vollste Anerkennung auszusprechen. — Was hat Beethoven mit dieser tändelnden, inmitten der spannendsten Steigerungen auftauchenden Stelle wohl sagen wollen? Wollte er in ihr, nachdem er durch das zweimalige Trompetensignal das Erscheinen des Ministers und mit ihm die den Gefangenen nahende Errettung und Freiheit angedeutet hat, die flatternden Lüfte schildern, die von der lichten Oberwelt in Florestan's Kerkernacht Lust und neues Leben verkündend hinabdringen? — Wollte Beethoven in dem wechselnden Spiele zwischen Flöte und Fagott das selige Liebesgeplauder der sich wiedergegebenen Gatten, Florestan und Leonore, noch bevor in dem letzten grossen Cdur-Fortissimo (nach der bekannten Violinstelle) alle Stimmen des Orchesters gleichsam wie in hellem Siegesjubel über die endliche Befreiung jener Gefesselten ausbrechen, in Tönen ausdrücken?!

Die dritte Kammermusikunterhaltung im Saale des Gewandhauses am 18. November zeigte uns wieder Herrn Schradieck an der ersten Violine. Schon im vorigen Jahre hatten wir öfters Gelegenheit, die glänzenden Geigereigenschaften des neuen Gewandhaus-Concertmeisters: dessen feurig beseelten Ton, die Meisterschaft seiner Bogenführung und Finger u. dgl. m. hervorzuheben, sowie zu constatiren, dass derselbe bemüht ist, sich mehr und mehr der classischen Auffassungsweise zu nähern, versäumt er auch noch hin und wieder in einzelnen Tonwerken den Hauptgedanken das gehörige Exposé zu geben und dieselben durch streng abgewogene Auseinanderhaltung der Haupt- und Nebenpartien in das rechte Schlaglicht zu stellen. So traf zum Beispiel Herr Concertmeister Schradieck in dem ersten Satze des Haydn'schen Kaiser-Quartettes noch nicht ganz den demselben zukommenden ungeschminkten, kindlich naiven Ton; die Flüchtigkeit und Bravour, mit welcher er denselben behandelte, liess empfinden, dass in ihm der glänzende Violinist noch allzu sehr über den Componisten herrscht; desgleichen waren auch hier die kurzen Vorschläge an Stelle der langsamen (Takt 7 und deren Wiederholung im zweiten Theile) nicht geschmackvoll und stilgemäss zu nennen. Jedoch schon im zweiten Satze war Herr Schradieck Eins mit dem Componisten. Besonders gelang ihm die erste Variation; wir entsinnen uns nicht, dieselbe in Bezug auf die Wahl der Stricharten, der Einzelnuancen, sowie auf den allgemeinen Ausdruck jemals schöner gehört zu haben, als an diesem Abende; zudem wurde sie von Herrn Haubold (zweite Violine) auch ganz excellent begleitet. Ebenso maassvoll verhielt sich die erste Violine in der dritten Variation, während sie in der zweiten, wo sie nur Nebensächliches hat, das melodieführende Violoncello etwas überdeckte und sich auch in der vierten, der letzten Variation, zu sehr hervordrangte und das Aetherische derselben einigermaassen beeinträchtigte. Durchgängig am Platze dagegen war das leuchtende, warme Colorit, welches Herr Concertmeister Schradieck in Schumann's Adur-Quartett Op. 41 (der Schlussnummer des Abends) seinem Vortrage gab, da es sich in dieser wundervollen, innerlich webenden Composition — in welcher an jedem der zur Darstellung gebrachten Gemüthsvorgänge ein Theil eigenen Seelenlebens des Tonmeisters hängt — nicht sowohl überwiegend um ein objectivirendes Abwägen und plastisches Auseinanderhalten der einzelnen Bestandtheile des Tonwerkes, als vielmehr um ein tiefes Erfassen des pathematischen Theiles desselben handelt. Zwischen Haydn's und Schumann's Quartetten stand Beethoven's Trio in Es-dur Op. 70 für Pianoforte, Violine und Violoncello. Herr Kapellmeister Reinecke hatte die Clavierpartie übernommen. Die Art, wie derselbe, vermöge seiner geistigen Einsicht und der Unfehlbarkeit seiner Finger, die Ideen Beethoven's gewissermaassen zu selbstredenden Individuen zu machen verstand, desgleichen das schnelle Eingehen auf die Intentionen des Ersteren seitens der Herren Schradieck und Schröder, endlich die Untadelhgkeit, mit der die letztgenannten Herren selbst die ihnen gestellten Schwierigkeiten lösten, dies Alles machte die Wiedergabe dieses Trios zu einer Glanzleistung.

Schliesslich haben wir noch einen Fehler in der in Nr. 45 d. Bl. S. 718 abgedruckten Besprechung des Quartetts von Leo Grill zu berichtigen. Es muss nämlich dort anstatt »Manuscript« »Novität« heissen, da das Quartett bereits bei Kistner in Leipzig in Partitur und Stimmen erschienen ist.

Triest, 18. November.

E. B. In den letzten Tagen ist eine wahre Concert-Fluth über uns niedergegangen. Den Reigen begann am 3. November ein vom Pianisten L. Breitner veranstaltetes Wohlthätigkeits-Concert, welches programmlich des Interessanten und Neuen Manches bot. Zum ersten Male öffentlich hörten wir da Beethoven's Gdur-Concert, ferner spielte Breitner noch: Chopin, Impromptu Op. 21, dann Mazurka H-moll und die Liszt'sche Fantasie mit Orchester über ungarische Volksmelodien. Wenn Herrn Breitner's Nerven ihm an Concert-Tagen keinen schlimmen Streich spielen, kann man von diesem eminenten Pianisten sicher auf eine Leistung trefflichster Art hoffen, leider aber war Breitner an diesem Abende nicht in bester Stimmung, sein Spiel wurde unruhig, machte dem Orchester das Accompagnement sehr schwer und was ihm selbst in der General-Probe glänzend gelungen war, fiel leider im Concert bedeutend ab. Am Besten gefiel noch die Liszt'sche Rhapsodie, in welcher es Breitner gelang, die Vorzüge seines Anschlages und seines brillanten technischen Apparates leuchten zu lassen. Vielen Beifall erwarb Herr Heller durch den Vortrag des Mendelssohn'schen Violin-Concertes, ebenso errang ein Trauer-Marsch aus »Amleto«, einer Oper von Faccio, durchschlagenden Erfolg. Es ist dieser Marsch eine schöne, prächtig instrumentirte, effectreiche Composition, welche verdiente, auch ausserhalb Italiens bekannt zu werden. Weniger befriedigte uns die Ouvertüre zu den »Promessi sposi« von Ponchielli. Mit einem hübschen, Bedeutenderes verheissenden Motive beginnend, verfällt der Componist bald in ziemlich triviale Effect-Hascherei, *pp* folgen unversehens auf *ff*, zuweilen treten General-Pausen ein, die wie Ohrfeigen wirken etc. Die Ouvertüre wurde übrigens, ebenso wie der Marsch, mit Feuer und Exactheit ausgeführt und musste die erstere wiederholt werden. Der Vollständigkeit wegen erwähnen wir noch zweier von einer Dilettantin vorgetragener Gesangs-Pièçen. Die Leitung des ganzen Concertes hatte Kapellmeister Faccio bereitwilligst übernommen. — Der 8. Novbr. brachte uns ein Concert des k. k. Kammer-Virtuosen Prof. Zamara aus Wien. Zamara's eminente Leistungen auf der Harfe sind in diesen Blättern schon rühmend anerkannt worden, es bleibt nur noch zu berichten, dass auch seine Tochter, Fräul. Therese Zamara, welche mit ihrem Vater und Lehrer ein Duo für zwei Harfen, sowie drei Solo-Stücke vortrug, durch den Schwung, mit dem sie Alles wiedergiebt, durch die Sicherheit, welche sie überall verräth, zu einer der bedeutendsten Virtuosinnen ihres Instrumentes zu zählen sein dürfte. — Am 10. Nov. veranstaltete der Schiller-Verein seine alljährliche Feier zu Ehren Schiller's Geburtstages. Ausser der Mitwirkung von Zamara, Vater und Tochter, bot das Programm des Interessanten noch das hübsche »Regenlied« von Goldmark (für gemischten Chor) und das Cdur-Quartett von Mozart, welches letztere von unserem neu constituirten Heller'schen Quartette ausgeführt wurde. Eben dieses »Quartett« veranstaltete am 10. Nov. seine erste Production mit folgendem Programm: Haydn, Ddur-Quartett; Spohr, Sonate für Harfe und Violine in Es (Harfe Professor Zamara,); Beethoven, Op. 74. Es wäre verfrüht, über die Leistungen unserer zum ersten Male zusammen wirkenden vier Musiker schon jetzt ein endgiltiges Urtheil zu fällen, doch scheint es uns, als ob die Viola und das Cello diesmal schwächeren Kräften anvertraut sind als bei unserem letzten Heller'schen Quartett-Complexe, jedenfalls aber ist für jetzt die Vorführung so schwieriger Werke wie des Beethoven'schen Esdur-Quartetts, zu missbilligen; der Erfolg bewies dies auch in der Production vom 10. Novbr. Die Herren Heller, Frontali, Superti und Piacezzi erfreuten sich übrigens der wärmsten Aufmunterung seitens des Publikums. Ueber die in den nächsten Tagen in Scene gehende Oper »I Lituani« von Ponchielli berichten wir Ihnen mit Nächstem.


Digitized by Google

ANZEIGER.

[248]

Neue Männerchöre

im Verlag von **Joh. André** in Offenbach a/M.:

Abt, Franz, Op. 479. **Fünf Lieder** für vierstimmigen Männerchor.
Nr. 1. Sonnenaufgang, von Oldenberg. Part. u. Stim. M. 1. 80.
Nr. 2. Zwei Röslein, von Neubaus. M. 1. 20.
Nr. 3. Die allerschönsten Sterne, v. Andrée. M. 1. 80.
Nr. 4. Möchte ein Vöglein sein, v. Gaulke. M. 1. 20.
Nr. 5. Leb wohl, du hohe Bergeswand, von Lembke. Partitur u. Stimmen M. 1. 80.
—— Op. 490. **Fest- und Gelegenheits-Gesänge** für Männerchor. Nr. 1. Zum Stiftungsfeste. Nr. 2. Zur Fahnenweihe. Nr. 3. Den Ehrenmitgliedern. Partitur und Stimmen M. 2. 20.
Gülch, J. Ludw., Op. 37. **Der Wein,** von Saphir für 4stimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen M. 1. 40.
Möhring, Ferd., Op. 88. **5 Gesänge** für 4stimmigen Männerchor.
H. I. Nr. 1. Dein Bildniss, v. Eichendorff. Nr. 2. Waldmorgen, v. Müller v. d. W. Nr. 3. Bacharach, v. Brach. Partitur und Stimmen M. 2. 60.
H. II. Nr. 4. Matrosenlied, v. Eggers. N. 5. Scheiden, v. Eggers. Partitur und Stimmen M. 3. —.

[249] *In unserem Verlage erschien soeben:* Mark.

Abt, Fr. 5 Lieder für Männerchor. Part. und Stimmen . . . 4,50
— 2 Duette für Baryton und Bass, Op. 418.
Nr. 1. Zwei Wanderer . . . 1,30
Nr. 2. Gondelfahrt . . . 1,30
Dannström, F. Waldblumen von Finnland. Vier Lieder cplt. . 2,00
Dressel, H. Alletta. Concertwalzer für Pianoforte . . . 2,00
Gumbert, F. Wie hab' ich dich so lieb, Op. 120 Nr. 1.
Für Sopran oder Tenor . . . 0,80
Für eine tiefe Stimme . . . 0,80
— Was ich träume, Op. 120 Nr. 2.
Für Sopran oder Tenor . . . 0,80
Für Alt oder Baryton . . . 0,80
Hasse, G. 6 Gesänge für gem. Chor, Op. 10. Part. u. Stimmen 3,50
— Vier Gesänge, Op. 19.
Nr. 1. Nachtlied . . . 0,50
Nr. 2. Rausche, rausche . . . 0,80
Nr. 3. Die Müllerin . . . 0,80
Nr. 4. Wiederhall . . . 0,50
Kontski, A. de. Chilpéric, Impromptu pour Piano . . . 2,50
Krigar, H. 6 Lieder. Op. 35 cplt. . . . 2,50
Nr. 1. Botschaft . . . 0,50
Nr. 2. Liebesfieber . . . 0,80
Nr. 3. Zum tiefsten Waldesgrunde . . . 0,80
Nr. 4. Lied der Loreley . . . 0,80
Nr. 5. In der Mondnacht . . . 0,80
Nr. 6. Wermuth . . . 0,50
Lange, G. Beliebte Lieder von Otto Fiehsen, für Pfte. Op. 199.
Nr. 1. Ach wem ein rechtes Gedenken blüht . . . 1,50
Nr. 2. Der Ungenannten . . . 1,50
Nr. 3. An die blaue Himmelsdecke . . . 1,50
Nr. 4. Das Meer hat seine Perlen . . . 1,50
Nr. 5. Gute Nacht . . . 1,50
Nr. 6. Ströme sanft, süsser Afton . . . 1,80
Nr. 7. Waldvöglein . . . 1,80
— Auf der Heimwehfluh. Eine Schweizer-Idylle. Für Pfte. Op. 200.
— Graziella, Valse brillante pour Piano. Op. 201 . . . 2,00
— Gruss in Tönen, Tonstück für Pianoforte. Op. 202 . . . 1,80
Liebig, J. Freie Geister. Walzer für Pianoforte. Op. 48 . . . 1,50
— Aus Freundschaft, Polka für Pianoforte. Op. 49 . . . 0,80
— Treue Liebe, Polonaise für Pianoforte. Op. 52 . . . 0,80
Löschhorn, A. Scène d'amour de l'opéra Les Maccabées Transcription pour Piano. Op. 134 . . . 2,50
Saro, H. Rendez-vous im Stadtpark, Polka-Mazurka für Pfte. Op. 104 . . . 1,00

Ed. Bote & G. Bock, Königl. Hof-Musikhandlung.
Berlin. Leipzigerstr. 37 und U. d. Linden 27.

[250]

Neuer Verlag

von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Beethoven, L. van, **Zwölf Menuetten** für Orchester. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von *Theodor Kirchner*. M. 4. 50.
—— **Zwölf deutsche Tänze** für Orchester. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von *Theodor Kirchner*. M. 5. —.
Brahms, Joh., Op. 33. **Romanzen** aus L. Tieck's Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte. Ausgabe für tiefe Stimme mit deutschem und englischem Text. Heft 1. 2 à M. 3. —.
Grieg, Eduard, Op. 11. **Fantasie** für Pianoforte zu vier Händen. M. 4. —.
Lieder aus Wales. In's Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Clavierbegleitung herausgegeben von *Alfons Kissner* u. *Ludwig Stark*. Heft 1. Aus der Vorzeit. Heft 2. Stimmen der Klage. Heft 3. Fülle des Lebens à netto M. 2. —.
Schletterer, H. M., Op. 45. **Dornröschen.** (The sleeping Beauty in the Wood.) Dramatisirtes Märchen in zwei Akten von Marie Schmidt. Für Soli und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Partitur netto M. 4. —. Textbuch mit Dialog, deutsch und englisch à netto M. —. 30.
Schumann, Rob., Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** Ein Cyclus von Gesängen aus dem Spanischen mit Begleitung des Pianoforte. Für Pianoforte allein übertragen von *Theodor Kirchner*. M. 4. 50.
Winterberger, A., Op. 84. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1. 2 à M. 1. 50.

Novitäten für Kammermusik

[251] im Verlage von

F. E. C. Leuckart in Leipzig.

Bazzini, A., Op. 75. **Quartett** Nr. 2 in D moll für 2 Violinen, Viola und Violoncell. In Stimmen . . . M. 6. —.
Lange, S. de, Op. 18. **Quartett** Nr. 2 in C für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Preisgekrönt von der kgl. belgisch. Akademie der schönen Künste in Brüssel. Partitur 4 M. Stimmen . M. 4. 50.
Saint-Saëns, Camillo, Op. 14. **Quintett** in A für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell . . . M. 15. —.
—— Op. 16. **Suite** Praeludium, Serenade, Scherzo, Romanze, Finale für Violoncell und Pianoforte . . . M. 7. —.
—— Op. 18. **Trio** in F f. Pianoforte, Violine u. Violoncell. M. 10. —.
Stiehl, Heinrich, Op. 96 **Andante und Scherzo** für Pianoforte und Violine . . . M. 3. —.
Vierling, Georg, Op. 41. Drei Phantasiestücke für Pianoforte und Violine . . . M. 5. —.

[252] Auf die vielfach an uns ergangenen Anfragen theilen wir ergebenst mit, dass wir für das Jahr 1876 den

Musiker-Kalender

nicht publiciren.

Berlin, im November 1875.

Ed. Bote & G. Bock,
Königl. Hofmusikhandlg.

[253]

Notenpapier

anerkannt gute Qualität in allen Liniaturen vorräthig:
Hoch- und Quer-Quart Rs. 15 M., Buch 80 Pf.
Hoch- und Quer-Octav Rs. 8 M., Buch 50 Pf.
empfiehlt die **Papierhandlung** von

F. A. Wölbling,
Leipzig, Reichsstrasse 47.

Hierzu eine Beilage von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. December 1875. **Nr. 49.** X. Jahrgang.

Neue Opern.

III.

Die Folkunger.

Grosse Oper in fünf Acten von S. H. Mosenthal. Musik von Edmund Kretschmer.

(Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.)

Auch die Opern haben ihre Schicksale. Manchem Werke unserer ersten Meister — wir nennen nur Fidelio, Euryanthe, Genoveva — gelang es erst nach schweren Kämpfen, sich auf unserer Opernbühne einzubürgern, und sie fanden erst dann allgemeinere Anerkennung, nachdem die meisten der zur Zeit ihres Entstehens ihnen vorgezogenen, oft mit unendlichem Jubel aufgenommenen Opern längst als veraltet der Vergessenheit anheimgefallen waren. Jener Sonntagskinder unter den Opern, denen als Wiegengeschenk eine ewige Jugend beschieden scheint, die bei der Geburt der Beifallsruf der Menge begrüsste, und die noch heute Alt und Jung entzücken, jener Sonntagskinder sind wenige. Wir zählen zu ihnen vor Allen den Freischütz, die Zauberflöte. Denn selbst Werke wie Don Juan, und von neueren, jetzt allgemein verbreiteten Werken Meyerbeer's »Hugenotten«, Gounod's »Faust und Margarethe« und Lortzing's »Czar und Zimmermann« fanden bei ihrem ersten Erscheinen bekanntlich keineswegs den Beifall, dessen sie sich noch heute erfreuen. Manche Werke aber werden eben deshalb nicht aus der Mode kommen, weil sie nie in der Mode waren. Dass die Oper ganz besonders einer wechselnden Geschmacksrichtung unterworfen ist, darauf wurde schon früher hingewiesen. Je mehr eine neue Oper aber der momentan herrschenden Geschmacksrichtung huldigt, desto mehr Aussicht auf durchschlagenden Erfolg wird sie haben. Wenn sie ausserdem mühelosen Genuss bietet, wenn die Musik dem Hörer keine Räthsel aufgiebt, sondern sich in leicht fasslicher Tonsprache ergeht und nichts bedenklich Neues enthält, so wird ihr dieses nur zu Statten kommen. Je mehr der Componist ausgeprägte Individualität und wirkliche Tiefe der Empfindung besitzt, um so schwerer wird es ihm werden, sich einem zerstreuten, buntzusammengewürfelten Opernpublikum gegenüber zur Geltung zu bringen. Jedes »Neue«, »Eigenthümliche« will verstanden sein. Dieses »Verstehen« aber erfordert geistige Anstrengung und schliesst den leichten, mühelosen Genuss aus. Auch der Stoff ist für den Erfolg sehr wichtig, denn auch dieser ist der Mode unterworfen. Wie zu Gluck's Zeit die meisten Opernstoffe der antiken Mythe entnommen zu werden pflegten, so waren später zur Zeit der französischen Revolution die »Rettungsopern« beliebt. In den Tagen, wo das Beil der Guillotine über jedem Nacken schwebte, war es von besonderm Interesse mitzuerleben, wie der Verfolgte der ihm drohenden Gefahr entging. Dem »Wasserträger« liess Cherubini selbst »Lodoiska« und »Faniska« folgen, und Breton's Oper: »Les rigueurs du cloître« zählte zu den populärsten Werken jener Periode. Später inaugurirte die französische grosse Oper die sogenannten »historischen« Stoffe. Der »Stummen von Portici«, dem »Tell« folgten »Die Hugenotten«, Halevy's »Jüdin«, »Königin von Cypern«, »Charles VII.«. Heutzutage sind durch Wagner Stoffe der deutschen oder skandinavischen Heldensage in Mode gekommen, und unsere Opernliteratur wimmelt von Frithjofs, Haralds, Sigurds u. s. w.

Mosenthal gab in dem Libretto der »Folkunger«, wenn es auch in historische Zeit hinüberspielt, dennoch seinem Componisten einen Stoff, der dem Zeitgeschmack entgegenkommt. Ebenso conciliant verhielt sich der Componist den Wünschen gegenüber, die unser heutiges Publikum einer neuen Oper entgegenträgt. Mag immerhin eine wohlwollende oder wohlberechnete Reclame die grossen, ja rauschenden Erfolge unterstützt und verbreitet haben, welche diese Oper kurz nach ihrem Erscheinen auf einer beträchtlichen Anzahl deutscher Opernbühnen errang, in diesen Erfolgen selbst war nichts Gemachtes, und die »Folkunger« werden überall die wärmste Aufnahme finden, wo ihnen eine genügende Ausführung, unterstützt mit dem nöthigen Glanz der Inscenirung, zu Theil wird. Diese Erfolge resultiren ganz natürlich aus den Eigenschaften des Werkes selbst, wenn auch nicht allein aus seinem inneren Werth in strengerem Sinne. Jedenfalls bleibt es erfreulich, dass ein auf heimischem Boden entsprossenes Opernwerk sich als so lebensfähig erweist und die Vorurtheile zerstreuen hilft, mit dem das Publikum sonst Novitäten auf diesem Gebiete entgegenzutreten pflegte. Auch wären diese Erfolge nicht möglich, wenn Kretschmer's Erstlingswerk nicht viel des Anerkennenswerthen und Vortrefflichen enthielte. Bietet uns der Componist nicht die bekannten »goldenen Früchte in silbernen Schalen«, so giebt er uns dafür Meyerbeer'sche Intentionen in Wagner'scher Ausdrucksweise. Fehlt es seiner Musik an Originalität, so redet sie dafür gewissermaassen die dramatische Vulgärsprache der Gegenwart und kommt dadurch auch dem Verständniss weiterer Kreise freundlich entgegen. Der Dichtung Mosenthal's können wir hier, wo er auf eigene Erfindung angewiesen war, nicht mit der freudigen Zustimmung begegnen, wie dieses bei desselben Verfassers »Makkabäern« geschah, wo dem Textdichter das Drama Otto Ludwig's zur Grundlage gedient hatte. Es heisst, der Text der »Folkunger«

Digitized by Google

sei ursprünglich für Meyerbeer bestimmt gewesen, von diesem aber refüsirt worden. Mag dieses immerhin eine Mythe sein, sie enthält wie jede Mythe eine ideale Wahrheit. Auf den ersten Blick erscheint der Text ganz wie für Meyerbeer gemacht. Wechselnde Scenerie, interessante, leidenschaftlich bewegte Situationen, religiöse Klänge, Tänze, Aufzüge, erregte Chormassen — kurz, wir finden, dass das Ganze nach dem Recept der sogenannten »grossen Oper« geschickt und effectvoll aufgebaut ist. Dennoch ist wohl verständlich, dass Meyerbeer — wenn dem wirklich so war — diesen Text refüsiren konnte. So viel die Helden dieses Maëstro, die Robert, Raoul und Vasco an innerem Gehalt und Consequenz der Handlungsweise zu wünschen übrig lassen, sie handeln wenigstens, oder scheinen doch zu handeln. Der junge Folkunger-Held Magnus aber wird vom Dichter von Anfang an zur Passivität verdammt und muss deshalb von vorn herein darauf verzichten, das Interesse des Publikums zu erregen. Die Oper spielt kurz nach dem Tode König Eriks, gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Die Dänen bedrohen Schweden. Der Herzog Bengt von Schonen trachtet nach der Hand Maria's, einer Verwandten des Königshauses der Folkunger, um sich durch sie in Besitz der Krone zu setzen. Sten Patrik, der Vertraute des Herzogs, lockt den jüngeren Sohn Eriks (der Thronfolger ging dem Vater im Tode voraus) aus dem Kloster, in dem er zurückgezogen lebte, auf die Höhe der Kjölen zum Kloster Nydal. Hier bedroht er ihn mit dem Tode, wenn er nicht durch einen Eid sich verpflichte, für todt zu gelten. Prinz Magnus ist ohne Waffen, er ist anscheinend von dem anstrengenden Marsch ermüdet und schwört nach einigem Widerstreben den verlangten Eid, nur um sein Leben zu retten. Hiermit hat Magnus unsere Sympathie verscherzt. Eine derartige Feigheit würden wir keinem Menschen, der auf unsere Achtung Anspruch macht, verzeihen, wie viel weniger einem jungen Helden aus dem Geschlechte der Folkunger! Man könnte einwenden, auch Kleist's Prinzen von Homburg überfällt die Todesfurcht beim Anblick des offenen Grabes, auch Hamlet ist eine nicht thatkräftige, seiner Aufgabe nicht gewachsene und daran zu Grunde gehende Natur. Dort aber liegt die Handlungsweise tief in der Charaktereigenthümlichkeit des Helden begründet, und diese ist der eigentliche Inhalt des Stücks. Prinz Magnus aber handelt als müsste es nur so sein. Allerdings liegt eine so fein ausgeführte Motivirung, wie das Schauspiel sie gestattet, der Oper fern. Diese will fertige Situationen; Alles was diesen zur Vorbereitung dient, muss, als für die Musik unbrauchbar, möglichst kurz gefasst werden. Aber hier wäre doch eine etwas sorgfältigere Motivirung dem Librettisten gewiss nicht zu schwer geworden. Hatte sein Prinz jedoch in einer momentanen Anwandlung von Schwäche oder Todesfurcht einmal den bedenklichen Schwur geleistet, so legte ihm das Drama die Verpflichtung auf, diesen erzwungenen Schwur zu brechen und daran unterzugehen. Der Textdichter aber verdammt seinen Helden zu einem steten Schwanken zwischen Wollen und Nicht-Dürfen, zu einer peinlichen Passivität. Er meldet sich zur Aufnahme in das Kloster, um gleich darauf mit dem Sohne seiner Amme Karin, Lars Olafson, zu entfliehen. Dieser stellt ihn dem Volke vor, die Amme erkennt ihn, der Prinz aber sagt: »Magnus ist todt!«, wobei das Orchester natürlich das Motiv des Schwures anklingen lässt, welches ähnlich wie in Marschner's »Vampyr« und wie das Verbot-Motiv im »Lohengrin« bei passenden Gelegenheiten sich bemerkbar macht. Im folgenden Act, als Maria auf dem Mora-Steine vor Upsala's Dom sich als Königin und den Tod des Prinzen Magnus dem Volke verkündet, erkennt sie den Todtgeglaubten unter der Menge. Nach einigem Schwanken, während ein grosses Ensemblestück sich aufbaut, erklärt der Held abermals: »Prinz Magnus ist todt«. So ergreifend und wirkungsvoll diese Scene ist, so deprimirend wirkt das schliesslich abermalige Zurückweichen des Prinzen. Im nächsten Acte, überwältigt von Jugenderinnerungen, stürzt er in Maria's Arme. In dem Augenblick, wo Karin durch eine ausgesteckte Fackel dem Volke das verabredete Zeichen geben will, dass der Prinz lebe, fasst diesen die Reue, und um sich für seinen halb unbewusst gebrochenen Eid zu strafen, springt er durch das Fenster in den Mälar-See. Fischer fischen ihn hinter der Scene wieder heraus und der gute Bischof Asgar entbindet ihn seines Eides, Magnus wird König und heirathet Maria — Ende gut, Alles gut! sagt das Sprichwort. Wir müssen aber gestehen, dass das gute Ende die Sache nur verschlimmert, dass der Textdichter es sich mit der Entwicklung doch zu leicht gemacht hat. Hätte Magnus den Bischof am Schlusse des ersten Actes allein gesprochen, so würde dieser nicht angestanden haben, ihn schon da von dem erzwungenen Eide zu entbinden. Dann wären wir freilich um eine äusserlich wirkungsvolle neue Oper ärmer, deshalb müssen wir uns dieses »*Car tel est notre plaisir*« des Herrn von Mosenthal schon gefallen lassen. Das Schlimme ist nur, dass die Haltungslosigkeit des Helden ansteckend auch auf die meisten übrigen Personen der Oper wirkt. Nur die Figur des Patrik zeigt festere Zeichnung, Karin und Lars werden durch die Situationen unserer Sympathie näher geführt, sind jedoch ohne individuellere Züge, während Herzog Bengt eine ziemlich erbärmliche Rolle spielt und Maria's Gestalt in zu verschwommenen Umrissen sich darstellt, um Interesse erwecken zu können. Bald zaghaft, sehnsüchtig nach verlornem Glück, dann auf einmal ganz Königin, äussert sie, je nachdem die Situation es verlangt, die verschiedenartigsten Empfindungen, deren inneren Zusammenhang und damit das Räthselwort ihres Charakters der Dichter uns schuldig bleibt. Er scheint dieses selbst empfunden zu haben und hat der mangelhaften Charakterzeichnung durch allerlei Vortragsbezeichnungen nachzuhelfen gesucht. Maria hat bald »majestätisch«, bald »geisterbleich« oder »gespenstig« aufzutreten. Warum sie, umringt von dem ihr ergebenen Volk, dem verhassten Freier nicht trotzt, oder ihm nicht entflieht, anstatt ihn ruhig auf Schloss Borgnäs zu erwarten, bleibt eben so unklar, als wie der dem heiligen Stand geweihte Prinz Magnus zu einer Braut kommt. Ja, die Unsicherheit erstreckt sich bis auf die Jahreszeit, in der die Oper spielt. Die Hirten kehren im ersten Act von der Alpe ins Thal zurück, es muss also Herbst sein. Trotzdem singt Magnus: »Und die Welt ist so schön, und die Erde so grün«, worauf es alsbald anfängt zu schneien. Es ist eben der innerliche wie äusserliche Zusammenhang der Handlung überall dem augenblicklichen Effect geopfert, wodurch eben das Ganze etwas Schattenspielhaftes erhält, indem ihm durchweg die innere Wahrheit fehlt. Der Componist hat nicht vermocht die schattenhaft gezeichneten Figuren des Librettos zu beleben und plastisch auszugestalten. Es ist nicht möglich an sie zu glauben, sie haben keine Wirklichkeit und existiren im Grunde gar nicht. Dem grossen Publikum macht das nun freilich keine Sorge, es giebt sich auch mit dem Schein des dramatischen Lebens zufrieden, den die fesselnden Situationen in Verbindung mit scenischer Prachtentfaltung und der meistens schwungvollen und äusserlich wirksamen Musik bieten. Ja, Mancher unserer Leser ist vielleicht der Meinung, dass man an eine Oper nicht »so grosse Ansprüche« an logisch gegliederte Handlung und feste Charakterzeichnung machen dürfe. Das Schlimme ist nur, dass die dramatische Musik so sehr von ihrer textlichen Grundlage beeinflusst wird. Bei allem Talent des Componisten der »Folkunger«, bei allem aufgewandten Fleiss ist es ihm nicht gelungen, die gerügten Mängel des Textes zu überwinden, ja die Aeusserlichkeit desselben wirkte auf ihn zurück.

(Schluss folgt.)



Schlusswort über das Accompagnement und die Ansichten J. Schäffer's.

Von **Philipp Spitta.**

Vorbemerkung der Redaction. Zum Verständniss dieses Schlusswortes ist zu bemerken, dass Herr Schäffer in Nr. 42 und 43 des »Musikalischen Wochenblattes« eine »Entgegnung auf Ph. Spitta's Artikel: ,Ueber das Accompagnement in den Compositionen Seb. Bach's'« folgen liess, welche ihrem hauptsächlichen Inhalte nach hier wörtlich mitgetheilt werden soll.

Herr Sch. bemerkt zum Eingange, Hr. Sp. habe sich in seiner Erwiederung »bemüht, durch allerhand persönliche Angriffe seinen Ausführungen die nöthige Würze zu verleihen. Indem ich mich anschicke, hierauf Einiges zu entgegnen, bitte ich die geehrten Leser dieser Zeilen, von mir nicht zu erwarten, dass ich die von meinem Herrn Gegner beliebte Taktik nun auch meinerseits adoptire. Ich werde lediglich die Sache im Auge behalten und nur diejenigen Angriffe zurückweisen, welche meine Ehre berühren. Ich halte es eines anständigen Schriftstellers für unwürdig, eine von ihm vertheidigte Sache durch die Herabsetzung der Person des Gegners heben zu wollen, und appellire im Uebrigen getrost an die Einsicht und Unparteilichkeit der geehrten Leser.« Bei dieser Appellation dürfte er schlecht wegkommen. Eben die ganz unparteilichen Leser werden ihm sagen, dass er den Streit nicht nur begonnen, sondern ihn auch sofort auf den Ton persönlicher Schädigung und Beleidigung zugespitzt hat. Herr Sch. schrieb gegen Ende seines ersten Angriffes folgende Worte: »Wie wir vernehmen, hat Herr Spitta eine einflussreiche Stellung an der königl. Akademie und Hochschule für Musik in Berlin erhalten. Wir unterschätzen seine Verdienste auf dem Gebiete der Musikgeschichte keineswegs, aber es ist zu wünschen und steht glücklicherweise auch zu hoffen, dass der geniale und verdiente Director der Hochschule sich nicht durch den imponirenden historischen Apparat blenden und für unhistorische Liebhabereien und Phantasien in's Schlepptau nehmen lassen werde.« (Musikal. Wochenblatt S. 476.) In dem dieser Zeitung beigelegten »zweiten durchgesehenen Abdrucke« sind die angeführten Worte unterdrückt (sie würden S. 11 vor dem letzten Absatze gestanden haben); aber sie behalten trotzdem ihre volle Bedeutung, die ihnen nicht durch Auslassung, sondern nur durch eine ausdrückliche Widerrufung genommen werden könnte. Wie kommt Hr. Sch. dazu, die Dienstverhältnisse seines Gegners zu berühren, um in jenem Bereiche andere Personen vor der Wirksamkeit desselben zu warnen? Ist er berufen, ein Urtheil hierüber, oder Herrn Joachim einen guten Rath zu geben? Er ist so wenig berechtigt dazu, wie wir oder irgend ein Anderer, und eben deshalb müssen die angeführten Worte auf jeden Unbefangenen den schlechtesten Eindruck gemacht haben. Jeder hat sich sagen müssen, er beabsichtige, dem Herrn Prof. Spitta in seiner beruflichen Thätigkeit einen Stein in den Weg zu werfen, und das sieht um so heimtückischer aus, weil es sich hier um eine erst vor einigen Monaten begonnene Wirksamkeit handelt, die daher, wie man sich leicht denken kann, zur Zeit noch mit allen Schwierigkeiten des Anfanges zu kämpfen hat. Eine versuchte Hemmung derselben würde also selbst dann unedel sein, wenn es Hrn. Sch. zustünde, hierüber ein Urtheil abzugeben. Nun ist aber der Berufskreis im thätigen Leben das, was im Privatleben die Familie ist, und wer sich in beide unberufen hinein drängt, um Misstrauen, um Unfrieden zu erregen, der darf sich nicht wundern, wenn er für das angesehen wird, was er ist oder in diesem Falle zu sein scheint. Herr Sch. ist kein berufsmässiger Schriftsteller und das allein vermag einigermaassen diese und andere Einfälle in seinen Aufsätzen zu entschuldigen. Wir persönlich halten dieselben mehr für taktlos als für boshaft, können aber kaum erwarten, dass alle Leser so vortheilhaft davon denken werden; denn aus seinen Worten lässt sich beides herauslesen, und er hat wohl nicht bedacht, dass er damit in den Ton der Schriftsteller niedrigster Sorte verfallen würde. Es dürfte ihm schwerlich behagen oder als Beweis einer rein sachlichen Behandlung erscheinen, wenn Jemand die Kritik einer von ihm ausgesprochenen Ansicht dahin steigern wollte, dass er aus seinem Wirkungskreise in Breslau nach privater Erkundigung (»Wie wir vernehmen«) gerade diejenigen Verhältnisse damit in Verbindung brächte, welche ihm zur Zeit die mühevollsten und peinlichsten sind, und so allen Misswollenden seines Ortes eine Waffe in die Hand spielte, geeignet seine Thätigkeit lahm zu legen. Hinsichtlich Stellung und Beruf hat man es in literarischer Beurtheilung immer nur mit den Resultaten dieser Wirksamkeit, niemals aber mit ihr selbst zu thun, und bei der Kritik von Schriftwerken immer nur mit diesen, mit dem was in ihnen steht, aber nicht im geringsten mit der Person oder dem Amte ihres Verfassers: diesen Canon der Kritik, welchen bereits Lessing klar ausgesprochen hat, müssen wir im musikalischen Gebiete um so mehr zur Geltung zu bringen suchen, weil hier die hässliche Personaliensucht und der rüde Ton noch in voller Ueppigkeit wuchern. Um auf das über Hrn. Spitta's Stellung Gesagte zurück zu kommen, so hätte Hr. Sch., wenn es ihm nur um die Prüfung der Sache zu thun war, bei voller Wahrung seines kritischen Standpunktes immerhin sagen können, die berufliche Stellung werde Hrn. Sp. Gelegenheit geben, seine Anschauung durch die Praxis erproben zu lassen und zwar in einer Prüfung, auf welche man um so mehr vertrauen könne, weil Joachim der Leiter der Aufführungen ist. Unlängst hat auch bereits eine solcher Prüfungen stattgefunden, nämlich die des Weihnachtsoratoriums, und dieselbe ist so vorzüglich ausgefallen, dass wir dadurch in der Praxis dieser Musik einen wesentlichen Schritt weiter gekommen sind. Erst wenn Hr. Sch. soweit abgehärtet ist, dass er derartige Reproductionen als nothwendig empfehlen und über die gewonnenen Resultate sich freuen kann, wird man in ihm einen Kritiker von wirklicher Unparteilichkeit erblicken, denn solche Versuche sind zur Zeit der nöthigste Schritt, um aus der gegenwärtigen Unmündigkeit in der Behandlung der älteren Musik heraus zu kommen.

Hr. Sch. bemerkt sodann, »zur Sache« übergehend, er habe noch einen anderen Aufsatz vorbereitet, der vielleicht, wenn er bereits gedruckt gewesen wäre, der Discussion über Polyphonie »eine andere Richtung gegeben haben« würde. Zum Beweise theilt er folgende Probe daraus mit: »Die Stimmung kann ihrer Natur nach nicht vollständig in dem einen Factor der Melodie zur Gestaltung kommen, es gehören dazu alle übrigen Factoren, die wir unter dem Namen der Begleitung zusammen zu fassen gewohnt sind. Man kann daher sagen, der Urgrund der Stimmung spricht sich im modulatorischen Kreislaufe aus. Aus diesem Urgrunde der Stimmung entwickelt sich die Melodie, gleichwie aus den unbewussten Regungen die Stimmung sich zum Bewusstsein herausarbeitet und Ausdruck in der Sprache gewinnt. Je nach der einfacheren oder zusammengesetzteren Natur der Stimmung wird auch der harmonische Untergrund einfacher oder vielgestaltiger sein, bald in einfach bewegten Accorden, bald in mannigfach verschlungenen Stimmen sich ergehen. Die reichere Stimmung aber ist wesentlich polyphoner Natur. Hiermit lässt es sich freilich schwer zusammen reimen, wenn Saran an einer Stelle seiner Schrift sagt, die Modulation erscheine bei Franz lediglich als Product der Stimmführung. Dieser Satz passt allerdings genau auf die Contrapunctik des 15. und 16. Jahrhunderts; in neuerer Zeit aber entwickelt sich die Polyphonie auf Grund des Generalbasses, man könnte deshalb umgekehrt die Polyphonie das Product der Modulation nennen. Der harmonische Untergrund erscheint dann aufgelöst in ein Gewebe von Stimmen, von denen keine der anderen an Selbständigkeit und Bedeutsamkeit nachsteht, welche aber Alle auf ein gemeinsames Fundament sich stützen. Dies Fundament ist oft gar nicht einmal ausdrücklich gegeben, sondern nur, so zu sagen, latent vorhanden, sodass die Stimmen frei in der Luft zu schweben scheinen. Diese Art der Polyphonie ist eine Bach'sche Errungenschaft, sie ist es, die wir auch in vielen Liedern von Robert Franz wiederfinden.« Im Weiteren bemüht er sich dann, Hrn. Spitta's Aeusserungen über »polyphon« und »accordisch« als widerspruchsvoll oder confus zu bezeichnen. Der Leser hat beide vor sich und wird schon zu entscheiden wissen, wer von Beiden mit seinen Bezeichnungen die alte Praxis am genauesten trifft. Im Uebrigen ist dieses ein herrliches Capitel, um über Worte bis in's Unendliche zu streiten, namentlich wenn man geartet ist, durch Definitionen eine dunkle Sache noch dunkler zu machen.

Den »Differenzpunkt zwischen Herrn Spitta und Schäffer« bestimmt der Verfasser so, dass er »das einfach harmonische Accompagnement des Hrn. Spitta nicht in allen Fällen für ausreichend halte«, und dass Hr. Sp. sich dagegen von seinem »polyphonen« Accompagnement »eine ungeheuerliche Vorstellung von wer weiss was für contrapunktischen Kunststücken gebildet hat«. Und diese harmlose, mit zwei Worten zu beseitigende Differenz sollte des Pudels Kern, also auch des Streites Anlass gewesen sein?

Zur Rechtfertigung der von ihm benutzten Quellen schreibt Herr Schäffer: »Herr Sp. nennt die Werke von Heinichen und Mattheson ,die beiden trivialsten Lehrbücher aus der Bach'schen Periode'. Der Beweis für diese Behauptung ist von ihm nicht versucht worden. Jene Werke haben zu ihrer Zeit in grossem Ansehen gestanden, und mag man sie auch einigermaassen überschätzt haben — so viel bleibt gewiss, dass sie unter den gleichzeitigen und voraufgegangenen Schriften über den Generalbass einen hervorragenden Rang behaupten. Forkel in seiner ,Allgemeinen Litteratur der Musik' nennt das Werk von Heinichen ein ,wichtiges', und da er bei Aufzählung der Litteratur äusserst sparsam und zurückhaltend mit kritischen Anmerkungen ist, so will dies schon etwas besagen. Heinichen seinerseits, da er am Schlusse seines VI. Cap. über den ,manierlichen Generalbass' (welcher zugleich der Schluss des ersten Theils ist) in die Verlegenheit geräth, ,andere autores zu recommandiren, welche dergleichen Materie ex professo ausgeführet', weiss ,zur Zeit keinen eintzigen Autorem, der sich hierinne viel Mühe gegeben, und zu dem Exercitio eines manierlichen General-Basses geschickter sei, als die

Digitized by Google

nur gedachte Organisten Probe des Herrn Capellmeister Mattheson' etc. Uebrigens — seien wir doch einmal logisch! In jenen Werken wird eine Kunst des Generalbassspiels gelehrt, von der Hr. Sp. meint, dass die damaligen Organisten derselben nicht gewachsen gewesen seien.*) Nun nennt man trivial Das, was Allen geläufig ist; ein triviales Werk wird also dasjenige heissen, welches nichts Neues bringt, dessen Inhalt entweder eine abgestandene Wahrheit oder die Uebung einer allgemein geläufigen Kunstfertigkeit lehrt. Folglich: entweder Heinichen's und Mattheson's Schriften sind trivial — dann aber ist anzunehmen, dass jeder Organist ihrer Zeit Alles ebenso gut und besser wusste und konnte, was sie lehrten; oder aber die Kunst, welche sie lehrten, war nur wenigen grossen Meistern erreichbar — dann aber sind ihre Werke eben nicht trivial.«

. . . . »Bei weitem ergötzlicher noch ist folgendes argumentum ad hominem: ‚Noch Etwas muss ich zu meiner Betrübniss' — wahrhaftig, es betrübt Hrn. Sp.! — ‚hier constatiren: Hr. Sch. weiss nicht, was ein Trio ist'. Hr. Sp. lässt sich nun sogar herab, mich zu belehren: ‚Ein Stück aus jener Zeit, das von einem Instrumente (Hr. Sp. spricht vorsichtigerweise immer von ‚Instrumenten') mit Continuo ausgeführt wird, heisst ein Solo, Eines, das von zwei Instrumenten mit Continuo vorgetragen wird, nennt man nicht Duo, sondern Trio. Der inconsequente Sprachgebrauch hat wohl Hrn. Sch. einen Streich gespielt. Dergleichen kann ja passiren.' (Wie gütig und nachsichtig!) Aber — Herr Doctor und Professor der Geschichte und Aesthetik — ein Stück aus jener Zeit für zwei Singstimmen und Continuo nennt man nicht Trio, sondern Duett, und ein Stück für eine Singstimme mit Continuo und einem concertirenden Instrumente heisst ebenfalls nicht Trio, sondern Solo. Es lag daher nicht nur nahe, sondern es war nothwendig, die eigentlichen Trios von drei concertirenden Stimmen (wie z. B. die sechs Sonaten für Clavier und Violine) von anderen dreistimmigen Sätzen zu unterscheiden, welche durch Combination von Singstimmen, concertirenden Instrumenten und dem Basso continuo entstehen. Diese heissen nicht Trios, aber man kann sie — eben ihrer Dreistimmigkeit wegen — ‚immerhin' Trios nennen. Was aber das Accompagnement zu solchen Sätzen betrifft, so richtet sich der Antheil, welchen es an dem Stimmen-Concert zu nehmen hat, wie überall so auch hier, ganz nach der jedesmaligen Beschaffenheit der Sätze. Ist das nicht klar genug? Wer ist denn nun hier der Blamirte? Was will Hr. Sp. machen, wenn irgend ein Pfiffikus ihm beweist, er wisse nicht einmal, was ein Duett sei?« Uebermässig ergötzlich mag diese Argumentation seines Gegners für Hrn. Sch. wohl nicht gewesen sein, denn in dem »zweiten durchgesehenen Abdrucke« seines Aufsatzes ist die ganze Stelle über das Trio wieder unterdrückt. Wenn man sich an die Beurtheilung historischer Kunstwerke macht, ohne das Material genügend zu beherrschen, so geräth man allerdings hin und wieder auf Stellen, wo einem der Boden etwas heiss unter den Füssen wird. Hr. Sch. fährt dann fort, aus dem Aufsatze seines Gegners diejenigen wesentlichen Punkte anzuführen, welche mit seinen Ansichten übereiu kommen, nur wird er sehr im Irrthum sein, wenn er glaubt, dass Hr. Sp. erst in Folge seiner Angriffe zu solchen künstlerisch liberalen Ansichten gekommen sei; denn hier handelt es sich einfach um Ueberzeugungen, welche Alle theilen, die diesen Gegenstand aus rein sachlichem Interesse erforscht haben. Hr. Sch. und seine Freunde polemisiren gegen Männer, deren Ueberzeugungen sie gar nicht kennen, von denen sie sich daher ein ganz verkehrtes Bild machen.

»Ueber die zweite Hälfte des Sp.'schen Artikels, der hauptsächlich von der Verwendung der Orgel handelt, kann ich mich kurz fassen. . . . Wer Sp.'s Bach-Biographie gelesen hat, weiss, welche fundamentale Bedeutung in derselben der Orgel zugeschrieben wird. Es war deshalb von vornherein zu erwarten, dass Hr. Sp. in der Instrumentenfrage an der Orgel als an einer conditio sine qua non festhalten würde. Hr. Sp. besteht auf seinem Schein und nimmt lieber eine dürftigere Generalbass-Ausführung hin, ehe er die Mitwirkung der Orgel aufgiebt. Mag er doch! Meine Betrachtungen über diesen Gegenstand haben auf die mannigfachen Schwierigkeiten und sonstigen Bedenken hingewiesen, welche der Gebrauch der Orgel für unsere Zeit im Gefolge hat, und die es rechtfertigen, dass neuere Künstler wie Robert Franz es vorziehen, die Ausführung des Accompagnements Orchester-Instrumenten zu übertragen. Findet man Mittel und Wege, sie glücklich zu überwinden, dann um so besser. Meine Sätze aber muss ich auch nach der Entgegnung des Hrn. Sp. noch aufrecht halten; die Gründe pro und contra liegen ja nun vor — der geneigte Leser wolle selber prüfen und danach bestimmen, nach welcher Seite er sich wenden will. Uebrigens irrt Hr. Sp., wenn er glaubt, ich leugne die fundamentale Bedeutung der Orgel in Bach's Werken. Aber allerdings habe ich gewagt, in Bezug auf die ausschliessliche Verwendung der Orgel in allen Stücken der Bach'schen Kirchencompositionen gegen die Sicherheit der Sp.'schen Beweisführung, welche sogar mit dem Anspruch der Unfehlbarkeit auftritt, einen ganz bescheidenen Zweifel zu erheben. Mein Satz lautet: ‚So gestehen wir denn offen, dass uns seine (Spitta's) Behauptung, Bach habe in seinen Kirchen-Compositionen überall und nur die Orgel zum Accompagnement verwendet, trotz seiner Versicherung, dass dies ein im Grunde ganz klarer Thatbestand sei, der alle anderen Praktiken mit einem Schlage beseitigen müsse, noch nicht so ganz ausser allem Zweifel zu liegen scheint.' Ich ziele hier auf die wichtige Frage, ob auch zu den Solostücken das Accompagnement der grossen Orgel übertragen, oder ob es auf anderen Instrumenten ausgeführt worden sei. Die Gelehrten sind bekanntlich hierüber verschiedener Meinung, und gewiss ist, dass die Praxis zur Zeit Bach's in diesem Punkte in verschiedenen Ländern, ja in verschiedenen Städten desselben Landes verschieden war. An dem einen Orte begleitete man die Solostücke mit der grossen Orgel, an einem anderen mit dem Positiv oder dem Regal und an einem dritten mit dem Cembalo. Hr. Sp. hat die Frage, so weit sie Seb. Bach's Praxis betrifft, in einer längeren Anmerkung zu dem Capitel über das Accompagnement in seiner Biographie ausführlich und scharfsinnig behandelt. Ich habe diese gediegene Abhandlung mit grosser Aufmerksamkeit wiederholt gelesen und gebe gern zu, dass die Gründe, welche Hrn. Sp. bestimmen, sich ausschliesslich für die Orgel zu entscheiden, viel Wahrscheinlichkeit für sich haben; aber für ganz überzeugend, sodass auch keine Spur von Zweifel übrig bliebe, kann ich sie nicht halten. Das letzte entscheidende Wort in dieser Angelegenheit ist gewiss noch nicht gesprochen. Ich hatte diesen Punkt mit im Auge, als ich meinte, es wäre noch Manches im Begleitwesen unaufgeklärt, und als ich die Hoffnung aussprach, die Fortsetzung der Bach-Biographie werde noch manchen Aufschluss bringen. Die Dispositionen und die Stimmung der Leipziger Orgeln, die Chor-Räume der Kirchen, die Aufstellung des Sängerchors und Orchesters u. A. m. — das Alles sind Punkte, die dem anerkannten Forschergeiste des Hrn. Sp. gewiss nicht entgehen werden.

»Endlich hat Hr. Sp. auch noch die chorische Ausführung der Bass-Arie in der Cantate ‚Ein feste Burg' zu retten versucht. Sehr ausdrücklich legt er dar, dass die Bezeichnung ‚Aria' nicht immer ein Solo-Stück bedeute. Dies ist unzweifelhaft richtig, denn schon die geistlichen Arien von Heinrich Albert und Rudolph Ahle sind mehrstimmige Sätze, freilich in ihrer Structur himmelweit von der vorliegenden Arie verschieden. Was hat aber Hr. Sp. damit gewonnen? Worauf es ankommen musste, war, zu beweisen, dass diese Bass-Arie kein Solostück sei. Trotz seiner langen, sehr gewundenen Auseinandersetzung muss Hr. Sp. aber schliesslich doch selber Anstand nehmen, zu behaupten, die Chor-Ausführung habe in Bach's Intention gelegen; er war vielmehr, wie er selbst gesteht, bis zur Leipziger Aufführung vom Gegentheil überzeugt. So war denn die letztere lediglich ein Experiment, gegen welches an sich Wenig einzuwenden sein mag, das aber sogleich bedenklich wird, wenn die Absicht laut und offen verkündigt wird, man wolle nur die gewissenhafteste Treue gegen die Originalgestalt walten lassen, und wenn noch dazu, wie die Sache hier liegt, für die Chorausführung der Arie der ganz subjective, wenn auch aus lauterstem Enthusiasmus hervorgehende Wunsch der Chormitglieder, sich an derselben zu betheiligen, in gewissem Grade mitbestimmend gewesen ist. Uebrigens — war es denn durchaus nothwendig, dass die 25 Soprane des Bach-Vereins ‚stark' sangen? Und mussten denn vierundzwanzig Geigen, welchen sich jedenfalls — da Bach die Bratschen all' unisono vorschreibt — noch sechs Bratschen anschlossen, ‚pechen'? Und hat etwa auch die Orgel stark gespielt? Das muss ja geradezu ein Hollenspectakel gewesen sein! [Von einem solchen haben weder wir, noch andere Ohrenzeugen Etwas vernommen. Anmerk. der Red. des Musikal. Wochenblattes.] Ich habe im 4ten Theile des Weihnachts-Oratoriums die Ariosos und im Actus tragicus den Choral ‚Mit Fried und Freud' von 60 und mehr Chorstimmen singen lassen, und der Solo-Bass ist vollkommen deutlich gehört worden, ohne dass er sich hätte anzustrengen brauchen. Ja ja! Dem Herrn Professor werden bei fortgesetzter Praxis noch manche Dinge, gerade in Bezug auf die Orgelbegleitung, aufstossen, von denen seine Schulweisheit sich Nichts hat träumen lassen. Fürs Erste aber ist er noch lange nicht berechtigt, einen Ton anzuschlagen, wie der in seinem jüngsten Elaborate.

»Hiermit nehme ich von Hrn. Spitta Abschied. Habe ich es auch nur erreicht, eine Frage von höchster Wichtigkeit, deren endliche Lösung jedem ernsthaften Musiker am Herzen liegen muss, von Neuem angeregt zu haben, so will ich mich gern damit begnügen. Die Taktik des Hrn. Spitta, bei welcher es ihm viel weniger darauf anzukommen schien, seine Ansichten zu vertheidigen, als vielmehr die Person seines Gegners empfindlich zu treffen, hat leider dazu beigetragen, die Frage eher noch mehr zu verwirren. Jedenfalls wird

*) »Das ist gerade auch Mattheson's Klage, wenn er ausruft: ‚Es sind ihrer gar zu wenig!' Dieser behauptet übrigens, die Meister wohl zu kennen, er nennt sogar Namen: ‚Froberger, Pachhelbel, Buxtehude, und etliche wenige mehr'.«

Digitized by Google

der Hinweis auf diese Taktik mich rechtfertigen, wenn ich nun zum Schlusse dieser Zeilen erkläre, mich auf eine weitere Discussion über diesen Gegenstand mit Hrn. Spitta nicht einlassen zu wollen.«

Nachdem Herr Julius Schäffer sich (in Nr. 42 und 43 des Musikal. Wochenblattes) gegen meine Erwiederung auf seinen vorhergehenden Artikel zu rechtfertigen gesucht hat, ist es meine unerfreuliche Aufgabe, ihm nochmals gegenüber treten zu müssen.

Es wird sich aber das Nöthige in erwünschter Kürze sagen lassen. Klar ist nun auch durch seine Auslassungen geworden, dass über die Art, wie der Generalbass auszusetzen sei, eine wesentliche Meinungsverschiedenheit nicht besteht. Es lässt sich gar Nichts dagegen erinnern, den Ausdruck »polyphon« auch auf gewisse melodisch belebtere Partien des Accompagnements anzuwenden, sowie nur sonst aus dem Zusammenhange klar wird, was gemeint ist; ich habe dieses selbst wiederholt gethan, und es wäre ein Streit um leere Worte, wollte man sich hierbei noch länger aufhalten. Wenn aber Hr. Sch. mit Gewalt einen Gegensatz zwischen ihm und mir statuiren will, wo ich keinen sehe, aus den Quellen Dinge herausliest, die nicht darin stehen, und seine Definition von Polyphonie in einem Artikel niederlegt, der noch nicht gedruckt ist, so hat er es lediglich sich selber zuzuschreiben, wenn man bei ihm eine andere Ansicht voraussetzt, als er sie hat, und konnte seine Bemerkung über Hirngespinnste sparen. Da wir über den Gebrauch des Wortes »polyphon« ebenfalls im Einverständnisse sind, so wird es immer unbegreiflicher, was für sachliche Gründe ihn zu einer solchen Polemik getrieben haben mögen. Es handelt sich also zwischen uns nur um ein Mehr oder Minder in der melodischen Belebtheit des Accompagnements zu einer verhältnissmässig ganz geringen Anzahl von Musikstücken. Dieses von ihm geforderte Mehr kann er nur durch eine Misshandlung der Quellen scheinbar begründen. Ja, hätte er es wirklich begründet, so würde es ihm in dem Bestreben, den Franz'schen Generalbass-Satz zu vertheidigen, nicht einmal etwas nützen; derselbe würde seinen Forderungen in der Mehrzahl der Fälle nicht entsprechen. Die durch kein Wort meinerseits hervorgerufene Annahme, ich sei ein absoluter Gegner von Franz, und Gott weiss welche Verstimmungen sonst scheinen es hauptsächlich gewesen zu sein, die ihm die Feder in die Hand drückten. Das ist nicht die geeignete Praedisposition, um in die Behandlung wissenschaftlicher Fragen einzutreten. Und wenn meine Erklärung, dass ich Franz' Partiturausgaben allerdings für verfehlt halten müsse, seine Art, den Continuo für Clavier auszusetzen, aber im Grossen und Ganzen nicht missbilligen könne, Hrn. Sch. wirklich so viel werth ist, dass er um ihretwillen allen Grund zu haben glaubt, mit den Resultaten seines Artikels zufrieden zu sein, so konnte er sich die Kenntniss dieser bei mir seit Jahren feststehenden und nie verhehlten Ansicht verschaffen, auch ohne den Umweg durch die Oeffentlichkeit zu nehmen. Es bleibt der Vorwurf auf ihm haften, in grundloser Weise einen Streit vom Zaune gebrochen zu haben; dieser Vorwurf wiegt in einer so ernsten Angelegenheit, wie es die Bach'sche Kunst ist, und in unseren Tagen, die des musikalischen Haders gerade genug haben, doppelt schwer.

Seine Quellenforschungen hat sich Hr. Sch. unverantwortlich leicht gemacht. Um gegen einen vermeintlichen Gegner Sturm zu laufen, genügt es ihm, sich die Waffen aus den beiden trivialsten Lehrbüchern zu borgen, Büchern, die Jeder kennt und an die Jeder sich wendet, der über die Sache auch nur eine oberflächliche Orientirung sucht. Noch leichter macht er sich seine Vertheidigung gegen meine Kritik. Ganz begreiflich, dass sie ihm empfindlich war, aber da er nichts Besseres vorzubringen wusste, hätte es, glaube ich, in seinem Interesse gelegen, die Sache auf sich beruhen zu lassen. Wenn er eine Reihe von Stellen aus den Quellen citirt, so ist es seine oberste Pflicht, dieselben so vollständig zu geben, dass bei keinem Leser über Sinn und Bedeutung derselben Zweifel bestehen können. Was Notenbeispiel A und B darstellen, kann ein fortlaufendes Accompagnement sein, was C bietet, kann es nicht; und mit gutem Bedacht weist Heinichen darauf hin. Hr. Sch. frage unter unbefangenen Lesern nach, ob sie das Beispiel richtig verstanden haben. Was aber die Stelle Mattheson's betrifft, in welcher er die nöthige Modification schon gegeben wissen will, so werde ich nun zu der nachträglichen Eröffnung gezwungen, dass er diese gänzlich falsch interpretirt hat. Mattheson sagt, es klinge hölzern und reize schon durch die blosse Vorstellung zum Lachen, einen schlechten (schlichten) Generalbass *solo* (oder »allein«, wie er zur grösseren Verdeutlichung in der zweiten Auflage des Werkes*) ändert) zu spielen. Dies *solo* hält Hr. Sch. für gleichbedeutend mit einfacher Accordbegleitung. Zu seinem Unglück bedeutet es etwas ganz Anderes. Nicht ein einfaches Accompagnement verspottet Mattheson, sondern wenn Jemand den Generalbass allein spielt, ohne Mitwirkung der zu accompagnirenden Stimmen, das klingt ihm hölzern und lächerlich. Aus dem Anfange des Paragraphen erkennt dies auch ein Jeder sofort; leider hat Hr. Sch. denselben wieder ausgelassen. Er lautet: »Was auch jemals für Muster zur Erlernung des Generalbasses mancher nachdencklicher Kopff vorgeschrieben hat, so ist doch die Hauptursache des schlechten daraus zu schöpffenden Nutzens daher gekommen, dass sie zu trucken und in gar geringem Aufputz erschienen: dergestalt, dass ein Studirender, da er keine Ergetzung gefunden, bald abgeschrecket worden ist, und die Sachen, die sonst erbaulich genug sind, hindan gesetzet hat. Diesem nun abzuhelffen, habe mich beflissen, meine Prob-Stücke so einzurichten, dass nicht nur ein Vortheil, sondern zugleich eine Belustigung, daraus zu holen sein mag. Nichts kann wohl höltzerner klingen,« u. s. w.; die Fortsetzung wolle man S. 451, Sp. 1 dieser Zeitung nachlesen. Also: um den Schülern die Uebungsstücke schmackhafter zu machen und sie dadurch zu veranlassen, sich im Generalbassspiel zu üben, auch wenn die concertirenden Stimmen nicht mitwirken, lässt Mattheson die Bässe nicht »mit lauter spanischen Tritten einhergehen«, sondern stattet sie etwas reicher aus. Er thut dies einmal um ihrer selbst willen, sodann damit auch für die rechte Hand leicht etwas gefunden werden könne, das sie, um den Satz nicht zu »trucken« erscheinen zu lassen und »um sich zu üben« an geeigneten Stellen anbringen könne. So Mattheson; man vergleiche nun, was Hr. Sch. daraus für Folgerungen ableitet. Die »Organisten-Probe« ist ein Uebungsbuch nicht einmal ausschliesslich für das Generalbassspiel, sondern auch für die Fingergeläufigkeit; der Verfasser will seinen Schülern bei dieser Gelegenheit zugleich »eine fertige Faust verschaffen«. Für ein Spiegelbild der damaligen allgemeinen Praxis, ja selbst der Theorie, ist das Buch durchaus nicht ohne Weiteres anzusehen und nach dieser Richtung hin immer nur sehr vorsichtig zu benutzen.

Die Entschuldigungen, welche von Hrn. Sch. wegen der Auslassung der anderen Heinichen'schen Stelle (aus § 1, S. 521) vorgebracht werden, sollen mich zu keiner Widerlegung treiben. Ich habe die Stelle mitgetheilt, und wen es interessirt, der mag nachsehen, ob sie den Sinn enthält, das Accompagnement müsse mit den concertirenden Stimmen organisch verbunden werden, wie Hr. Sch. interpretirt, oder ob der Verfasser nur einfach sagt, die concertirenden Stimmen seien das Erste und der Generalbass das Zweite, folglich Letzterer auch bei freierer Ausführung immer in untergeordneter Stellung zu halten, was zu betonen mir gerade am Herzen lag, als ich auf

---

*) Grosse General-Bass-Schule. Hamburg, 1731. S. 268.

Digitized by Google

die Auslassung hinwies. Da wir über die Aufgabe des Generalbasses in der Hauptsache eines Sinnes sind, so hat es Hr. Sch. freilich leicht zu beweisen, dass der Inhalt jenes Satzes seinen Ansichten nicht widerspreche. Ueber den Gebrauch des Wortes Trio möchte ich noch Einiges sagen. Ich hatte Hrn. Sch. vorgeworfen, dass er es falsch angewendet habe. Hierauf behauptet er, die Instrumentaltrios von anderen dreistimmigen Sätzen, in denen Singstimmen mitwirkten, unterschieden zu haben. Unter Hinweis auf die in meiner Entgegnung herausgehobenen Stellen bemerke ich, dass Hr. Sch. dies nicht gethan hat. Er spricht ganz allgemein von einem Trio concertirender Stimmen, also einem Satz von drei selbständigen Stimmen; zu einem solchen habe ein einfach harmonisches Accompagnement ausgereicht; ihm entgegen stellt er, wieder allgemein, nur etwas mehr nach der Vocalmusik hinüberspielend, unter Anderem eine Zusammensetzung von Hauptstimme, concertirender Stimme und Continuo, also abermals einen Satz von drei selbständigen Stimmen; hier habe das einfach harmonische Accompagnement nicht ausgereicht. Angenommen, er meine im letzteren Falle Vocalmusik, welche Instrumentalstücke sollen ihr entsprechen? angenommen, er meine im ersteren Falle Instrumentalmusik, welche Vocalstücke sollen in ihre Kategorie gehören? Es war aber ganz richtig, wenn er keinen Unterschied machte, denn die Beschaffenheit des Accompagnements sollte sich ja nach der Anzahl der selbständigen Stimmen richten; ob diese vocale und instrumentale oder nur instrumentale sind, ist hier, wo es sich um einen Grundsatz handelt, und ist namentlich bei Bach ganz einerlei. Ich hätte den Widerspruch, in welchen sich Hr. Sch. verwickelt, nicht so stark hervorgehoben, wäre nicht für die Lösung der ganzen Frage das Trio-Accompagnement wenigstens bei Bach von entscheidender Wichtigkeit. Gerade an dieser Form lässt sich die äusserste Zurückhaltung, welche ihrer Begleitung, und zwar ohne Rücksicht auf das Tonmaterial, auferlegt war, zur Evidenz nachweisen. Sie lässt sich nachweisen an einem Trio für 2 Flöten und Bass, das Bach in eine Sonate für Gambe und obligates Clavier umänderte: beide Bearbeitungen liegen im Autograph vor; in der ersten ist der Bass beziffert, es soll also accompagnirt werden, in der zweiten, wo das Clavier eine der oberen Stimmen übernimmt, hat Bach ein Accompagnement für unnöthig gehalten. Sie lässt sich ferner nachweisen an zwei Orgeltrios, in denen eine Choralmelodie durchgeführt wird; sie sind Kirchencantaten entnommen, in welchen (Hr. Sch. wolle dies beachten) die Choralmelodie einer Singstimme, die eine der contrapunctirenden Stimmen einem Instrumente zuertheilt ist; in den Cantaten ist der Continuo beziffert, als Orgeltrios, von Bach selbst herausgegeben, haben sie, ohne sonst einer Veränderung zu unterliegen, das Accompagnement einfach abgeworfen (J. S. Bach I, 714 und 718). Solches war nur möglich, wenn das Accompagnement melodisch absolut unselbständig und nur zur Verschmelzung verschiedenartiger Klangkörper bestimmt war. Und das so gewonnene Resultat wird glänzend bestätigt durch das mehrgenannte Kirnberger'sche Accompagnement zu dem Trio aus dem Musikalischen Opfer. Hier also ist ein fester Punkt, von dem sich ausgehen lässt, und den man bei Beurtheilung der Frage nie aus den Augen verlieren soll. Hr. Sch. erkennt die zurückhaltende Rolle der Generalbassbegleitung beim Trio an; aus Heinichen und Mattheson ergiebt sie sich nicht, ich muss annehmen, dass er sich auf die Ausführungen der Bach-Biographie stützt. Gesteht er dies zu, so hat er das Wort Trio falsch angewandt; gesteht er es nicht zu, so statuirt er seine Unkenntniss eines der wichtigsten Punkte in dieser Angelegenheit, und das ist noch schlimmer.

Hinsichtlich der chorischen Ausführung des zweiten Satzes von »Ein feste Burg« irrt sich Hr. Sch., wennt er meint, es habe bewiesen werden müssen, dass derselbe kein Solostück sei. Es genügte zu wissen, dass er nach Bach's Praxis ein Chorstück sein konnte; dann hatte man nach inneren Gründen sich zu entscheiden. Dieses Verfahren steht mit den Grundsätzen des Bach-Vereins ganz im Einklange. Wenn einmal der Chor gewählt wurde, so war es principiell gleich, ob denselben 50 oder 100 Personen bildeten. Die Frage, ob denn durchaus habe stark gesungen werden müssen, adressire ich in der Form an ihn zurück, ob er bei diesem Chorale und in dieser Cantate das Gegentheil glaubt. Und da er schliesslich gesteht, dass er die Ariosos im 4. Theil des Weihnachtsoratoriums, welchen nicht einmal eine Kirchenmelodie zu Grunde liegt, selbst habe vom Chore singen lassen, gegen die Sache an sich auch wenig einzuwenden sei, so scheint mir, dass ihm bei seiner Missbilligung des Verfahrens nicht sowohl daran lag, sachliche Bedenken zu erheben, als einem persönlichen Uebelwollen Ausdruck zu verleihen.

Würde die Schlussbemerkung des Hrn. Sch. sich bewahrheiten, und die Frage über das Accompagnement nunmehr in noch grössere Verwirrung gerathen, so könnte er sich nicht verhehlen, Schuld daran zu sein. Ich hoffe, dass ihn seine Befürchtung täuscht. Für Bach ist der richtige Weg viel zu sehr der nächstliegende, als dass er nicht gleichsam unwillkürlich immer wieder von Neuem betreten werden sollte. Das Cembalo, für Händel's Musik so überaus wichtig, ist uns verloren gegangen, und so sicher, wie der moderne Flügel noch immer der beste Ersatz desselben sein wird — es ist eben doch ein Ersatz. Die Orgel besteht im wesentlichen unverändert heute noch so, wie sie zu Bach's Zeit war, und es heisst wirklich mit dem Kopfe lieber durch die Wand rennen, als bequem zur Thür hinein spazieren, wenn man ihrem Accompagnement ausweichen will. Was den Tonsatz des Continuo betrifft, so dürfte es erspriesslicher sein, dieser Aufgabe von verschiedenen Seiten her praktisch nahe zu treten, als allzu ängstlich zu theoretisiren und vor lauter Bedenken endlich gar nicht zum Handeln zu kommen. Auf diesem Felde müssen Erfahrungen gesammelt werden; gelingt der Versuch des Einen nicht, so sucht es der Andere besser zu machen, grobe principielle Verstösse sind, wie die Dinge liegen, kaum möglich, und schliesslich wird sich das allgemein Angemessene herausstellen. Dazu ist freilich ein gewisses gegenseitiges Wohlwollen nothwendig, und Hr. Sch. hat bewiesen, dass dieses keineswegs überall vorhanden ist. Gestehen wir es nur, dass uns die höhnische Art, mit welcher er von den Kunstbestrebungen verdienter Musiker spricht, welche die Franz'schen Partiturausgaben ablehnen, wenig erbaut hat. Man lasse doch Franz einmal aus dem Spiele und halte sich an die Sache. Gewiss handelt es sich beim Accompagnement um die Wiederbelebung eines halb abgestorbenen und hochwichtigen Kunstzweiges. Vergleiche ich aber den Durchschnitt der Musiker, in deren Händen seine Pflege zu Bach's und Händel's Zeit lag, mit denjenigen, die heute durch wohlbedachte Arbeit sein Gedeihen zu fördern haben, und die jene nicht nur an allgemeiner, sondern auch an musikalischer Intelligenz durchschnittlich ohne Frage hoch überragen, so halte ich eine genügende Lösung der Aufgabe nicht blos wenigen Auserwählten für möglich und kann die geringe Meinung von unseren Musikern, die in der entgegengesetzten Ansicht zu Tage tritt, durchaus nicht theilen.

Und wenn ich nun endlich lese, dass auch Hr. Sch. S. 536 das durchgehende Orgelaccompagnement für wahrscheinlich hält, so halte ich gegen diese Aeusserung S. 439, wo derselbe Hr. Sch. den historischen Grund meiner Behauptung einen vermeintlichen nennt, verzeichne aufrichtig erfreut den wesentlichen Umschwung, nehme ihn für ein gutes Vorzeichen und wäre damit zu Ende. Eines noch. Hr. Sch. beschwert sich über die scharfe Haltung meiner Entgegnung. Wer aber ohne

Digitized by Google

Anlass Streit anfängt, mit den Geschichtsquellen wie mit Leibeigenen umgeht, die Bestrebungen eines Vereins unter oberflächlicher Kritik verurtheilt, gewisse Bemühungen, welche der Wahrheit zu dienen suchen, als schädlich für die Kunst hinstellt, Schadenfreude über geringe Erfolge eines hochzuachtenden Künstlers annimmt und — immer ohne alle und jede Provocation — Misstrauen und Zwietracht zwischen befreundeten Männern zu säen sucht, der darf, wenn man ihm überhaupt antwortet, nicht den Ton einer wissenschaftlichen Erörterung erwarten. Ueber seine Vermuthung, man habe es vor Allem darauf abgesehen, ihn persönlich zu kränken und in der öffentlichen Meinung herabzusetzen, ist kein Wort zu verlieren.

(Musikal. Wochenblatt Nr. 44 vom 29. Oct.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Moritz von Schwind's Illustrationen zu **Fidelio.** Mit vier Gedichten von Hermann Lingg. Verlag von J. Rieter-Biedermann, Leipzig und Winterthur. gr. Folio. Preis **12 Mark.**

Ein wahrhaft gutes Werk kommt zwar niemals zu spät, aber dennoch bedauern wir sehr, dass das vorliegende nicht längst in dieser Gestalt erschienen ist. Als die Verlagshandlung vor fünf Jahren die Prachtausgabe des Fidelio erscheinen liess, waren die herrlichen Illustrationen dazu von Schwind der Musik beigegeben und an den betreffenden Stellen der Scene eingeheftet. Obgleich Manche wohl sofort den hohen Kunstgehalt dieser Bilder herausfanden, so muss man doch sagen, dass sie in jener Gestalt bei weitem nicht die ihnen gebührende Anerkennung und Verbreitung gefunden haben. Dies erklärt sich auch ganz natürlich. Mitten in der Musik stehend, werden die Bilder zunächst lediglich als Illustrationen aufgefasst und mit derjenigen Oberflächlichkeit betrachtet, an welche wir uns durch die Unzahl solcher Erzeugnisse gewöhnt haben und welche dieselben auch meistens verdienen. Bei diesen heisst es zunächst: Die Masse muss es thun. Ein illustrirtes Werk muss viele Bilder bringen, um in dem Vielen, wie der Dichter sagt, jedem Etwas zu bringen.

Nun kam hier ein gefeiertes Musikwerk mit Illustrationen und brachte deren vier. Der dicke Band wurde durchgeblättert, und als man unter den vielen Blättern nur vier mit Bildern bedeckt fand, fragte man: Nicht mehr? Wirklich, man durchsuchte den Band nach recht vielen Bildern, und war enttäuscht, als man deren nur so wenige gewahr wurde. Es ist Thatsache, dass diese reine Aeusserlichkeit auf die Schätzung der Schwind'schen Leistung einen Einfluss gehabt hat, den man kaum für möglich halten sollte. Und man weiss ja, dass nichts einem unbefangen hingebenden Genusse hinderlicher ist, als ein durch äusserliche Ursachen erregtes Vorurtheil. Wer eine grössere Anzahl von Illustrationen zu sehen wünschte, der wird kaum noch in der Stimmung gewesen sein, sich klar zu machen, dass nur bei einer Beschränkung auf wenige Bilder eine wirkliche Kunstleistung zu erzielen war. Die vulgäre, wenn auch äusserlich noch so blendende Illustration photographirt den äusseren Vorgang, bei einem Bühnenwerke die Scene, und kann dieses so oft thun, als die Scene wechselt. Der wahre Bildner aber erfasst den Gegenstand innerlich, zieht ihn in den Bereich seiner eignen Kunst und gelangt dadurch nur zu einigen Hauptzügen, in deren Verbildlichung er den ganzen Vorgang darstellt. So hat es Schwind als echter Künstler gethan, und erst wenn man von diesem Gesichtspunkte aus seine Leistung beurtheilt, erkennt man den Werth derselben. Seine vier Bilder sind der ganze Fidelio, aber sind es auf eine Weise, wie nur ein echter Maler sie produciren kann, denn sie kümmern sich viel weniger um die Naturwahrheit der theatralischen Scene, als um die Anforderungen der zeichnenden Kunst.

Die vorliegende prachtvolle Einzelausgabe dieser Bilder lässt solches klar erkennen, sie ist deshalb um so erfreulicher, weil dadurch ein hohes und auf musikalischem Gebiete wohl einzig in seiner Art dastehendes Kunstwerk die verdiente Anerkennung und Verbreitung erlangen wird. Referent selber muss sich zu den Neubekehrten rechnen, denn er hat die Bilder, als sie anfangs unter die Musik versteckt erschienen, weit unterschätzt. Erst jetzt, wo sie in vorzüglichen Abdrücken ohne weitere Hinderung für sich daliegen (denn Lingg's Gedichte dazwischen sind ganz willkommene Begleiter, die Niemand stören werden), erkennt er ihren künstlerischen Reichthum und ist überzeugt, dass es Anderen ebenso ergehen wird; deshalb wird ihm jeder danken, der sich durch diese Worte veranlasst findet, die vorstehende Prachtausgabe näher zu betrachten.

Nur auf dem Wege, welchen Schwind eingeschlagen hat, war es möglich, den Fidelio in Tönen durch den Fidelio in Bildern wahrhaft zu bereichern, aber man muss immer im Auge behalten, dass der Maler ein Recht hat, nach seinen eigenen Gesetzen zu verfahren. Die Schwierigkeiten bei der künstlerischen Illustration von Bühnenwerken sind deshalb so gross, weil Jeder ein anderes Ideal von den Gestalten in sich trägt je nach den Sängern oder Sängerinnen, welch ihm die Rollen darstellten. Schwind dürfte hierin auf den ersten Anblick gewiss wenige dieser Kritiker befriedigen, wahrscheinlich aber zuletzt alle zu seinem Lobe vereinigt finden, denn er hat für die verschiedenen Personen in den verschiedenen Vorgängen Ausdruckstypen geschaffen, die wie ein echtes Erzeugniss der Kunst sich bleibend einprägen werden und durch kein anderes Bildwerk über diesen Gegenstand jemals zu verdrängen sind. Zu dem, was der Maler von seinem Gebiete aus unternehmen darf, ist besonders auch noch das Zusammendrängen der scenischen Vorgänge zu rechnen. Auf allen vier Bildern stehen die Personen und Gegenstände einander zum Theil näher, als bei einer Aufführung auf der Bühne der Fall ist; manches ist auch zusammen gezogen, was der Zeit nach nicht so unmittelbar auf einander folgt, z. B. auf dem dritten Bilde. Der Maler befindet sich in seiner Domäne und schaltet nach seinen eigenen Gesetzen. Namentlich wenn man diesen Standpunkt einer rein kunstmässigen Betrachtung den vorliegenden Bildern gegenüber einnimmt, wird man sie mit steigendem Genusse ansehen. Was könnte Besseres zu ihrem Lobe gesagt werden? —

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Barmen,** 25. November. A. Binnen wenigen Stunden ist unser erst ein Jahr altes Stadt-Theater, durch auf der Bühne ausgebrochenes Feuer in eine völlige Ruine verwandelt worden. Das Feuer griff mit einer so riesigen Geschwindigkeit um sich, dass die in den oberen Räumen beschäftigten Personen nicht alle gerettet werden konnten. Glücklicherweise hatte die Vorstellung des »Lohengrin« bei Ausbruch des Brandes noch nicht begonnen, und waren die umliegenden Häuser in Folge der Windstille zu retten.

✱ Der alte Geiger Ole Bull hat seine norwegische Heimath abermals verlassen, um zu concertiren. Diesmal in Deutschland, augenblicklich in Berlin. Er sagt uns nichts Neues mehr, ist aber noch sehr rüstig, besonders auch in der Reclame, zu welchem Zwecke augenblicklich der Telegraph nach verschiedenen Seiten hin fleissig in Bewegung gesetzt wird.


Digitized by Google

[254]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Cobrian, A., Op. 12. **4 Lieder** f. vierstimmigen Männerchor. M. 2. 75.
Clavier-Concerte alter und neuer Zeit. Bach, Beethoven, Chopin, Dussek, Field, Henselt, Hummel, Mendelssohn, Mozart, Reinecke, Ries, Schumann, Weber.
Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik zu Leipzig, genau bezeichnet u. herausgegeben von Carl Reinecke. Erster Band. 4. **Roth cart.** Inhalt: Bach, J. S., Concert in Dmoll. Dussek, J. L., Concert Gmoll. Erster Satz. Field, J., Concert Asdur. Mozart, W. A., Concert in Dmoll, Ddur und Cdur. (Nr. 16.) Beethoven, L. van, Concert Cdur. n. M. 10. —.
Franz, R., 35 Lieder und **Gesänge** f. eine Singstimme mit Begl. des Pfte. (Op. 2. 3. 8. 38. 39. 41.) Neue Ausg. mit beigefügter engl. Uebersetzung von M. A. Robinson. gr. 8. **Roth cart.** n. M. 4. 50.
Gluck, J. C. v., Ballet-Musik (Aria per gli Attleti, Chaconne u. Gavotte) aus Paris u. Helena. Herausgegeben von Carl Reinecke. Partitur M. 3. 25. Orchesterstimmen M. 5. —.
Heller, Stephen, Op. 139. **3 Etuden** f. das Pfte. M. 2. 25.
Jungbrunnen. Die schönsten Kinderlieder. Herausg. von Carl Reinecke, mit einem Titelbilde von Theodor Grosse. kl. 4. **Blau cart.** n. M. 3. —.
Liliencron, F. v., 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. M. 2. 25.
Liszt, F., Symphonische Dichtungen für grosses Orchester. Arrang. f. das Pfte. zu 4 Hdn.
Nr. 12. **Die Ideale** (nach Schiller). Arr. von S. Sgambati. M. 6. 75.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Symphonien für Orchester. Arrang. für das Pfte. zu 4 Händen.
Nr. 1. Op. 11. **Erste Symphonie.** Cmoll. M. 5. 75.
—— **Ouverturen** für Orchester. Arrang. f. das Pfte. zu 4 Hdn. mit Begl. von Vlne. u. Vcell. von Carl Burchard.
Op. 74. **Athalia.** M. 3. —.
—— **Sämmtliche Lieder** und **Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Ausg. f. eine tiefere Stimme. gr. 8. n. M. 7. 50.
—— **Pianoforte-Werke.** Dritter Band. gr. 8. n. M. 4. —.
Reinecke, C., Op. 138. **8 Kinderlieder** mit leichter Clavier- und Violin-Begleitung. Sechstes Heft der Kinderlieder. M. 2. 75.
Ritter, E. W., Transcriptionen aus klassischen Instrumentalwerken f. Vlne. u. Pfte. bearbeitet. Zweite Serie, Nr. 7—12.
Nr. 7. **Mozart, W. A.,** Andante aus der Symphonie Nr. 8 in Ddur. M. 1. 75.
- 8. **Beethoven, L. van,** Adagio aus »Die Geschöpfe des Prometheus« Op. 43. M. 1. 50.
- 9. **Haydn, Jos.,** Romanze aus der Symphonie in Bdur (La Reine). M. 1. 25.
Schubert, Franz, Kinder-Marsch. (Nachgelassenes Werk.) Für das Pfte. zu 4 Händen. n. M. —. 30.
Stücke, lyrische, für Violoncell und Pianoforte. Zum Gebrauch für Concert und Salon.
Nr. 20. **Méhul, F.,** Arie aus der Oper »Joseph und seine Brüder«. M. 1. 25.
- 21. **Gluck, J. C. v.,** Chor und Arie aus der Oper »Iphigenia auf Tauris«. M. 1. 25.
- 22. **Haydn, J.,** Adagio aus der Sonate für Pianoforte Nr. 9. Ddur. M. 1. 25.

[255]

Neue Musikalien

von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

***Beethoven, L. van,* Zwölf Menuetten** für Orchester. Für Pfte. zu vier Händen bearbeitet von Theodor Kirchner. M. 4. 50.
—— **Zwölf deutsche Tänze** für Orchester. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Theodor Kirchner. M. 5. —.
Berlioz, H., Op. 17. **Romeo et Juliette.** Sinfonie Dramatique avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Récitatif choral composée d'après la Tragédie de Shakespeare; Paroles de Emile Deschamps. Partition de Piano et Chant, avec Texte français et allemand, par Th. Ritter. gr. 8⁰. netto M. 9. —.
(Chorstimmen dazu mit deutschem Text erscheinen nächstens.)
Brahms, Johannes, Op. 33. **Romanzen** aus L. Tieck's **Magelone** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ausgabe für tiefe Stimme mit deutschem und englischem Text. Heft 1, 2 à M. 3. —.
Grieg, Eduard, Op. 11. **Fantasie** f. Pfte. zu vier Hdn. M. 4. —.
***Händel, Georg Friedrich,* Susanna.** Clavierauszug in gr. 8⁰. netto M. 4. —.
—— Chorstimmen in kl. 8⁰. (Sopr., Alt, Tenor, Bass) à netto M. —. 75.
Lieder aus Wales. In's Deutsche übersetzt und für eine Singstimme mit Clavierbegleitung herausgegeben von Alfons Kissner und Ludwig Stark.
Heft 1. Aus der Vorzeit. netto M. 2. —.
Heft 2. Stimmen der Klage. netto M. 2. —.
Heft 3. Fülle des Lebens. netto M. 2. —.
Schletterer, H. M., Op. 45. **Dornröschen.** (The sleeping Beauty in the Wood.) Dramatisirtes Märchen in zwei Akten von Marie Schmidt. Für Soli und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Partitur netto M. 4. —.
Textbuch mit Dialog (deutsch und englisch) à netto M. —. 50.
Schumann, Rob., Op. 138. **Spanische Liebeslieder.** Ein Cyclus von Gesängen aus dem Spanischen mit Begleitung des Pfte. Für Pianoforte allein übertragen von Theodor Kirchner. M. 4. 50.
—— Op. 140. **Le Page et la Fille du Roi. (Vom Pagen und der Königstochter.)** Poëme en quatre Ballades de Em. Geibel, Texte français de Jules Abrassart, pour Solos de Chant, Choeur et Orchestre. Partition pour Chant et Piano avec Texte français et allemand. gr. 8⁰. netto M. 5. —.
—— Op. 143. **Le Bonheur d'Edenhall. (Das Glück von Edenhall.)** Ballade d'après L. Uhland par R. Hasenclever, Paroles françaises de Jules Abrassart, pour Voix d'hommes, Solos et Choeurs avec Orchestre. Partition pour Chant et Piano avec Texte français et allemand. gr. 8⁰. netto M. 3. 50.
—— Op. 148. **Requiem** für Chor und Orchester. Clavierauszug mit lateinischem und englischem Text. gr. 8⁰. netto M. 5. —.
Winterberger, A., Op. 34. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1, 2 à M. 1. 50.

***Schwind, Moritz von,* Illustrationen zu Fidelio.** (Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene. Ketten-Abnahme. In Kupfer gestochen von H. Merz und G. Gonzenbach. Mit vier Gedichten von Hermann Lingg. Neue Separat-Pracht-Ausgabe. Imperial-Format. Elegant cartonnirt netto M. 12. —.

[256]

S. de Lange.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig erschien soeben:

Märchenbilder.

Clavierstücke von

S. de Lange.

Op. 7. **2 Hefte à 3 Mark.**

Früher erschienen:

Lange, S. de, Op. 15. Quartett Nr. 1 in E-moll. Aus dem Concertprogramme des Florentiner Quartett-Vereins.
In Stimmen . . . . 4,50 Mk.
Für Pianoforte zu vier Händen . . . . . . 4,50 Mk.
—— Op. 18. Quartett Nr. 2 in C-dur. (Preisgekrönt von der Kgl. Belgischen Gesellschaft der schönen Künste.)
Partitur in 8⁰. Geheftet . . . . 4,00 Mk.
Stimmen . . . . 4,50 Mk.
Für Pianoforte zu vier Händen . . . . . . 5,00 Mk.

[257]

Notenpapier

anerkannt gute Qualität in allen Liniaturen vorräthig:

Hoch- und Quer-Quart Rs. 15 M., Buch 80 Pf.
Hoch- und Quer-Octav Rs. 8 M., Buch 50 Pf.

empfiehlt die **Papierhandlung** von

F. A. Wölbling,
Leipzig, Reichsstrasse 47.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. December 1875. **Nr. 50.** X. Jahrgang.

Neue Opern.

III.

Die Folkunger.

Grosse Oper in fünf Acten von S. H. Mosenthal. Musik von Edmund Kretschmer.

(Verlag von Fr. Kistner in Leipzig.)

(Schluss.)

Ihrer Tendenz nach neigt die Musik der »Folkunger« mehr zu Meyerbeer als zu Wagner hinüber. Aus der Behandlung des Orchesters, aus der melodischen Phrasirung und aus gewissen Harmoniefolgen klingt uns allerdings der frühere Wagner (vom Rienzi bis zum Lohengrin) entgegen. Mit seinen reformatorischen Principien hat Kretschmer sich nicht eingelassen, die Oper besteht im Gegentheil grossentheils aus festgegliederten Musikstücken, trotz ihrer Eintheilung in »Scenen«. Die Verwandtschaft mit Meyerbeer besteht darin, dass auch Kretschmer bemüht ist, jedem Moment die grösstmöglichste Wirkung zu sichern, dass sein Streben weniger auf dramatische Wahrheit, als auf dramatischen Effect hinausgeht. Nie ist er lügnerisch, hohl oder frivol wie Meyerbeer, aber auch ohne die Gluth, ohne den Glanz der Erfindung, welche bei Meyerbeer zündend wirken. Die Tonsprache Kretschmer's überzeugt nicht recht, ist sie nicht unwahr, so ist sie doch von einer gewissen Halbwahrheit, die einen einigermaassen flauen Eindruck macht. Dafür aber enthält die Musik auch nichts Gezwungenes, man merkt ihr, und das wirkt sehr wohlthuend, eine gewisse Schaffensfreudigkeit an, und sie ist anscheinend dem Componisten leicht aus der Feder geflossen, ohne dass er lange darüber gegrübelt, allerdings auch ohne dass er lange gewählt hätte. Die »Folkunger« enthalten Vieles, was der Componist sicher hätte besser machen können, wenn er sich die Zeit genommen und strengere Selbstkritik geübt hätte. In den Solosachen macht sich der Mangel origineller melodischer Erfindung am peinlichsten fühlbar. Durchaus rühmenswerth ist die dankbare Behandlung der Singstimmen und der wirkungsvolle Aufbau der grossen Ensemblesätze am Schlusse des zweiten und dritten Actes, wie denn überhaupt die ganze Factur eine bei einem Erstlingswerke seltene und sehr respectable Sicherheit aufweist. Seine Befähigung zur dramatischen Musik zeigt der Componist besonders in solchen Scenen, wo die Musik sich mehr illustrirend verhaltend einen sich entwickelnden dramatischen Vorgang begleitet, wie z. B. in der Eingangsscene zwischen Magnus und Patrik. Hier ist Alles charakteristisch und ausdrucksvoll, wenn auch von nicht gerade grosser Prägnanz in der Erfindung. Die Chöre der Mönche im ersten Act sind mehr hervorstechend durch geschickte Behandlung der Singstimmen und Wohlklang, als durch Tiefe der Empfindung, die Hirtenchöre mit eingestreuten Solostellen (besonders im A moll-Satz) von poetischem Reiz. Doch darf nicht verschwiegen werden, dass gerade im ersten Act das musikalische Gefüge ebenso lose als die Modulation willkürlich ist. Bis zum Schlussduett zwischen Lars und Magnus (das nicht eben Hervorragendes in der Erfindung bietet, aber charakteristische Haltung zeigt) macht der erste Act einen etwas mosaikartigen Eindruck. Der Librettist hat geglaubt, dem Schluss durch Einführung einer Sturzlawine aufhelfen zu müssen, eine beim ersten Schneefall jedenfalls sehr überraschende Naturerscheinung. Der zweite Act beginnt nach dem Recept der »Hugenotten« und des »Fliegenden Holländers« (Frauenchor, nachdem man im ersten Act vorwiegend Männerstimmen gehört) mit einem Chor, der auf Schloss Borgnäs versammelten dalekarlischen Mädchen, der, an Weber'sche Art anklingend, von anmuthiger Melodik ist. Die ganze Scene mit ihren farbigen Costümen in der freundlichen Landschaft, mit den sich später entwickelnden Tänzen macht den anmuthigsten Eindruck, und die Musik schlägt einen darin ganz neuen mit dem Vorhergehenden wirksam contrastirenden Ton an. Der »Brautreigen von Falun« gehört zu den hübschesten Erfindungen der Partitur. Sehr schön in seiner milden Feierlichkeit ist auch das erste Motiv des »Erik-Ganges« (Des-dur $^{3}/_{4}$), das am Ende des Stücks in *f*, dann in den Hörnern verhallend, wieder auftritt. Diesem poetischen Schluss zu Liebe nehmen wir auch den von der Trompete intonirten trioartigen Mittelsatz in Ges-dur mit in den Kauf, der dem ersten Motiv an Noblesse der Erfindung weit nachsteht. Maria's vorhergehende Arie zeigt zu verschwommene Umrisse und vermag ebenso wenig tieferes Interesse zu erregen, wie das Duett zwischen Maria und Karin, dessen pathetische Rhythmen eine ziemlich auffallende Remiuiscenz an Spohr's Jessonda bringen. Ein bewegtes Tempo im $^{5}/_{4}$-Takt bezeichnet in charakteristischer Weise das Zusammenströmen des durch Lars herbeigerufenen Volkes. Die sich anschliessende Chorscene ist von frischer, kerniger Erfindung und erkennen wir im Finale des zweiten Actes mit seinen wirksam und breit angelegten Ensemblesätzen das beste Stück der Oper. Hier im zweiten Acte schon fällt aber dem Hörer auf, dass der Componist in der Einführung von Instrumental-Soli einigermaassen luxurirt. Die Soloscene des Magnus im ersten Act brachte ein längeres Violinsolo, dem sich hinter der Scene die schalmeiartigen Soli des englischen Hornes und der Clarinette anschliessen. Der Anfang des zweiten Acts bringt ein Bratschensolo; Soli des Violoncelles,

Digitized by Google

der Clarinette und des Horns bringt der weitere Verlauf der Oper. Emsig bemüht, alle Errungenschaften der Neuzeit auszunützen, lässt der Componist die Hymne: »Stern des Nordens« durch ein Unisono sämmtlicher Streichinstrumente (die Violinen auf der G-Saite) einführen, das stark nach dem Manzanillo-Baum duftet, und dessen geschraubtes Pathos nicht einmal zu der populären etwas liedertäfelnden Haltung der Hymne passt. In die folgende ausgeführte Zwischenacts-Musik tönt durch den Vorhang die Orgel aus »Upsala's hohem Dom« hinein. Die Arie des Lars, wirksam durch den Gesang (*salvum fac regem*) im Dom unterbrochen, ist besonders in ihrem ersten Theil mit der obligaten Begleitung der Hörner von anziehender Erfindung. Ein glänzender Krönungsmarsch mit Trompeten auf der Bühne schliesst sich an, und es folgt nun die dramatisch höchst wirksame Scene am Mora-Stein, die sich zu einem breiten Ensemblesatz, theilweis a capella gesungen, gestaltet. In seiner weiteren Entwicklung bringt das Finale noch manche hübsche und ausdrucksvolle Einzelheit, die Erfindung erweist sich jedoch von ungleicher Güte. Wenn trotzdem der Schlusssatz seine volle Wirkung übt, so verdankt er das mehr der geschickten Steigerung, die ihm der Componist gab, und dem orchestralen Glanz, mit dem er ihn umkleidete. Die Melodik der Einleitung zum vierten Act und die ersten Scenen desselben sind — einige ausdrucksvoll declamatorische Stellen des Lars ausgenommen — so sehr durch Wagner'sche Wendungen (Tannhäuser, Lohengrin) beeinflusst, dass wir oft versucht sind zu fragen, ob man uns eine schwächere, ausgelassene Scene aus einer jener Opern Wagner's vorführe. Wenn Magnus zum Tremolo der hohen getheilten Geigen einschläft, scheint er uns eher vom »Venusberg« oder vom »heiligen Gral« zu träumen als von seiner Mutter. Vortrefflich erfunden ist dagegen die Ballade der Karin, welche durch eine weniger farbenprächtige, mehr monotone und einfarbige Orchesterbegleitung noch gewinnen würde. In dem Hauptmotiv des folgenden Duetts (E-dur $^4/_4$) verfällt der Componist unrettbar der Trivialität. Der letzte Act enthält kein einziges Musikstück mehr. Die Musik hat durchaus nur decorative Bedeutung und begleitet in illustrirender Weise die schon besprochene willkürliche Lösung. Eine Wiederholung der Hymne: »Stern des Nordens« bildet den Abschluss. Auffallend erscheint es, dass der Componist den nordischen Localton so wenig verwerthet hat, der eigentlich nur aus der Ballade der Karin herausklingt. Selbst die Frauenchöre im zweiten Act, der Faluner Brautreigen mit eingeschlossen, lassen ihn vermissen. So frisch, ungezwungen volksthümlich die Erfindung hier sich giebt, sie könnten ebenso gut von normännischen, finnischen, wallisischen, bretagnischen oder anderen Mädchen gesungen werden, als gerade von dalekarlischen Bäuerinnen. Ebenso ist es mit der Orchesterfärbung, die man dem Stoffe gemäss einheitlicher, um ein gutes Theil tiefer und ernster gestimmt wünschen möchte. Sie blitzt und schillert fortwährend in den verschiedenartigsten Klangfarben, und der Tonkörper strahlt fast ohne Unterbrechung eine so gesättigte Klangfülle aus, dass selbst dem klangdurstigsten Ohr damit Genüge geschieht. Weniger wäre hier mehr. Vor Allem wird, wie überhaupt in der modernen Musik, Missbrauch getrieben mit der abwechselnden Benutzung der verschiedenen Chöre. Auch unsere classischen Meister liessen das eine oder andere Stück, wo die Charakteristik es forderte, ausschliesslich von Blasinstrumenten begleiten oder rückten das Accompagnement ausnahmsweise in eine tiefere Lage. Weber ging schon einen Schritt weiter. Er zuerst führte die Theilung der Geigen in vier gleiche Partien ein und erzielte damit eine duftige, ätherische Klangfarbe (im Grunde nur ein in bescheidenere Tonhöhe gerückter »heiliger Gral«), wie er sie für das Adagio in Agathens Arie im Freischütz und für die Luftgestalt der seligen Emma in der Euryanthe gebrauchte. Kretschmer aber lässt die Begleitung oft nicht einen Takt lang in der gleichen Tonhöhe, der gleichen Klangfarbe. Harmonien in der Tenorlage von Bratschen und Cellis, oder von Clarinetten, Fagotten und Hörnern ausgeführt, werden von Blech-Accorden oder von in der Höhe vierstimmig geführten Violinen abgelöst. In dem Bestreben, jedem einzelnen Moment den möglichst stärksten Effect abzugewinnen, jedes Einzelne scharf zu charakterisiren, geht ihm der Charakter des Ganzen verloren, und der Componist colorirt fortwährend mit einer Palette, auf der Wagner und Meyerbeer die lebhaftesten Farben gemischt haben, und verzichtet auch nach dieser Seite hin vollständig darauf, Eigenartiges zu geben. Manche immer wiederkehrende Züge seiner Partitur scheinen bereits zur Manier geworden zu sein, wie z. B. das den Forteschlag vorbereitende, sehr monoton werdende Hinaufwirbeln der Geigen. In einem grossen dramatischen Werke kann nicht jede Einzelheit motivische Bedeutsamkeit erhalten. Aber etwas mehr Mannigfaltigkeit, etwas mehr Sorgfalt in der Erfindung kann man dennoch fordern, als hier geboten wird, soll die Musik nicht zur blos decorativen Zierde werden.

So oft wir in den »Folkungern« anstatt tiefer, eigenartiger Empfindung mit dem Surrogat einer solchen fürlieb werden müssen, es fehlt eine solche tiefere Empfindung dem Componisten keineswegs. Er gehe ihr sorgsam nach, er grabe sie heraus aus den Schachten seines Innern und lasse seine musikalischen Gestaltungen von ihr durchdringen. Namentlich für das Contrastirende, ein der dramatischen Musik so unentbehrliches Element, hat er viel Sinn und versteht es wirksam zum Ausdruck zu bringen. Möge diese zuweilen gefährlich werdende Gabe in Verbindung mit den raschen Erfolgen seines Erstlingswerks, die wir einem deutschen Operncomponisten so von Herzen gern gönnen, Herrn Kretschmer nicht verleiten, sein Talent ausschliesslich dem Molochdienste des Effects zu widmen. Möchte er darauf bedacht sein zu seiner zweiten Oper ein Buch zu bekommen, dessen innere Wahrheit in Handlung und Charakteren auch ihn zu einer mehr überzeugenderen und durchaus wärmeren Tonsprache begeistert, und möge eine strengere Selbstkritik ihn veranlassen, sein Eigenstes zu geben, und ihn sich weniger in Wendungen gefallen lassen, die nur als Erfindung Anderer gedankliche Bedeutung hatten, durch die Imitation aber den Eindruck des Phrasenhaften machen: dann darf die deutsche Opernbühne Bedeutsameres vom Componisten der »Folkunger« erwarten. Es wäre wahrhaft zu bedauern, wenn bei so viel Talent, bei einer so ausgebildeten Technik diese Erwartung eine vergebliche sein sollte.

Rede über D. F. E. Auber und seine Werke.

(Nach dem *Journal des Débats*.)

Auber starb während der Herrschaft der Commune in Paris, deren Excesse er mit Abscheu ansah. Er erlag fast ohne Wissen seiner Bewunderer, ja sogar seiner Freunde in unheimlicher Vereinsamung, in der Leere und Stille, welche die Ereignisse um ihn her verbreitet hatten. Er, der so sehr das Leben liebte, der einem sein hohes Alter beklagenden Freunde zur Antwort gab: »Was wollen Sie machen, ich arrangire mich »mit dem Alter, weil es doch das einzige Mittel ist, das ich »bisher gefunden habe, um lange zu leben«, war dahin gekommen, die Langlebigkeit zu beklagen, die ihn zum Zeugen solcher Schauspiele machte, indem er sagte: »Man soll nichts »übertreiben: ich habe zu lange gelebt!«*)

*) Auber arrangirte sich mit dem Altwerden, aber er kämpfte doch mit allen seinen Kräften gegen das Alter und wusste gute Miene zum schlimmen Spiele zu machen. Eines Tages, als ihn Jemand wegen seines guten Aussehens beglückwünschte und ihm bemerkte, er habe gewiss ein Geheimmittel, um so jung zu bleiben, sagte er:


Digitized by Google

Der ständige Secretär der Académie des Beaux-Arts Herr Delaborde, welcher in der Jahres-Sitzung am Ende des vorigen Monats von Auber zu sprechen hatte, begann damit, ihn gegen den ihm gemachten Vorwurf der Oberflächlichkeit zu vertheidigen. Auber war arbeitsam und hatte seine Kunst gründlich studirt, aber er setzte eine gewisse Coquetterie darein, die Mühe zu verbergen, die er auf seine Werke verwendete; er gab sich den Anschein, sein Leben auf dem Boulevard, im Boulogner Hölzchen und im Foyer der Oper zuzubringen. Eines Tages sagte er selbst zu Herrn Delaborde: »Im Grunde »bin ich ein eben so gelehrter Musiker, wie irgend ein anderer; »einzig und allein rühme ich mich dessen nicht, aus Furcht, »man möchte mich beim Worte nehmen, und die Leute könn»ten durch eine zu wohlgefällige Schätzung, die man meiner »Gelehrsamkeit zugestände, sich davon dispensiren, mir das »Uebrige zuzugestehen.« Das Uebrige, die Frische, Heiterkeit, Grazie, Leichtigkeit und den Fluss, die melodische und reizende Ader besass Auber in der That. Hr. Delaborde verbreitete sich eingehend über diese Eigenschaften, welche der Musik Auber's ein ganz eigenthümliches Siegel aufdrücken: in dieser Hinsicht bedurfte es keiner Uebertreibung. Die Musik Auber's ist keineswegs die einzige, die es giebt; ja sie ist nicht einmal — und glücklicher Weise nicht — die einzige französische. Doch streiten wir nicht darüber; die Lobreden der Académie sind eben . . . Lobreden. Hören wir die weitere Ausführung:

»Sollte denn wirklich«, sagte der Redner, »diese Zartheit der Empfindung und des Geschmackes, dieser Geist des Maassvollen im Ausdrucke wie in der Erfindung der musikalischen Ideen bei Auber nur instinctiv und angeboren gewesen sein? Was man auch sagen mag: eine ohne Ostentation aber mit seltener Ausdauer fortgesetzte Arbeit hat diese Gaben fruchtbar gemacht, so glücklich sie auch von Haus aus gewesen sein mögen, und gerade die relative Mittelmässigkeit der ersten Werke des späteren Meisters liefert hierfür den Beweis, so wie der auffallende Fortschritt, der in dem Zwischenraume vollbracht wurde, der die Aera seiner successiven Siege von der Zeit trennt, wo er noch im Prüfen seiner Kraft und in seinen Anfängen begriffen war; allerdings etwas verspätete Anfänge, nicht, wie es öfters in der Carrière der dramatischen Componisten zutrifft, deshalb verspätet, weil dem Künstler die Gelegenheit sich zu zeigen gefehlt hatte, sondern weil er erst ein solcher geworden war, nachdem er bis zur Grenze seiner Jugend von der Kunst und dem Leben nur die alltäglichen Genüsse und Erfolge, wie man behauptet, mannigfacher Art, aber doch nur solche gefordert hatte, deren Schauplatz ein Salon oder deren Zeuge ein Boudoir war. Auber war bereits 40 Jahre alt, als er nach zwei kleinen komischen Opern: *Le Sejour militaire* und *Le Testament et les Billets doux,* welche beide unglücklicher Weise für das Publikum wie für den Autor im Théâtre Feydeau aufgeführt worden waren, mit *La Bergère Châtelaine* sein Talent, wenn auch nicht völlig entfaltete, doch wenigstens dessen besondere Qualitäten und seine bedeutenden Mittel ahnen liess. Er trat damit wirklich zum ersten Male in den Wettkampf ein, nachdem er bereits das Alter erreicht hatte, in welchem etwas später Rossini, gesättigt von Ruhm und fast überdrüssig der Triumphe, für immer zurücktrat, Mozart aufgehört hatte zu leben, und in welchem von Monsigny bis Méhul, von Boieldieu bis Herold alle grossen französischen Componisten bereits ihre Meisterwerke zur Welt gebracht hatten. Es ist ohne Beispiel in der Musikgeschichte, dass ein bedeutender Künstler sich so lange nicht erkannt, oder wenigstens dass er nach einer fast unfruchtbaren Jugend in so ausgezeichneter Weise an die Stelle der Unthätigkeit die Anstrengung, und an die Stelle der Abenteuer bei verschlossenen Thüren die öffentlichen Kämpfe gesetzt hätte. Selbst in der Literatur-Geschichte wäre nur schwer ein analoges Beispiel einer derartigen Umwandlung aufzustellen, und vielleicht müsste man auf Rousseau zurückgehen, um ein beiläufiges Aequivalent solcher Wiedergeburt in der Mitte der Lebensbahn eines Talents zu finden, dessen Jünglingsalter erst mit der sonst gewöhnlichen Zeit der Reife beginnt.

Auber und Rousseau! Sicherlich gestattet die Nebeneinanderstellung dieser beiden Namen nicht, die Parallele weiter fortzuführen. Wenn, abgesehen von der musikalischen Begabung, ein grosser Unterschied zwischen dem Autor der unbedeutenden Arietten der *Devin du Village* und dem Componisten besteht, der statt eines so geringfügigen Melodien-Gewebes in 40 Partituren den Reichthum seiner Erfindung und seiner Ideen ausgeströmt hat, wenn Auber durch die von ihm geschaffenen Werke das Paradoxe in Rousseau's Behauptung: »dass die »Franzosen keine Musik haben und keine haben können; oder »dass wenn sie je eine hätten, es damit nur um so schlimmer »stände«, hinreichend dargethan hat; so bleibt doch die Kluft, welche den einen von dem andern in Hinsicht auf philosophische Würdigung und Lebensführung trennt, nur um so breiter und tiefer. Ganz gewiss hätte niemals Auber die Behauptung aufgestellt, dass »in der Hand des Menschen Alles ausarte« und dass man bis zum Ende der Existenz nichts Besseres thun könne, als mit der ganzen Menschheit in offenen Bruch zu treten. Im Gegentheil von Natur aus sehr bereit, sich nach der Welt, wie sie eben ist, zu richten und ihr ihre Fehler in Anbetracht des Angenehmen, das sie verschafft, und der Genüsse, die sie uns gewähren kann, zu verzeihen; sehr nachsichtig gegen Menschen und Dinge — mit dem Vorbehalte, dass die Toleranz auf ein vernünftiges Interesse gegründet und daraus für eigene Rechnung Nutzen gezogen werden konnte — erschien es ihm eben so unpassend als zwecklos, sich gegen das gesellschaftliche Uebereinkommen aufzulehnen, welcher Art es auch sein mochte; und war er nicht minder bereit, wenigstens scheinbar, bei den Meinungen und Vorurtheilen Anderer sich eben so schnell zu beruhigen, als mit rascher Resignation den wechselnden Forderungen der Mode und den nicht minder veränderlichen Consequenzen der politischen Umwälzungen zu huldigen. Weder in grossen, noch in kleinen Lebensfragen war der directe Widerstand, das unumwundene Entgegentreten nach seinem Geschmacke. Ob es sich nun darum handelte, einen Einwand zu beseitigen, eine Discussion auszufechten, oder auch gegebenen Falles eine neue Regierung anzuerkennen, so wusste er stets bereitwilligst durch ein einfaches im richtigen Augenblicke gesprochenes Wort, durch eine verbindliche und zugleich scherzhafte Aeusserung sich aus der Sache zu ziehen und es dahin zu bringen, Recht zu behalten, ohne deshalb anscheinend irgend Jemand zu nahe zu treten. Man muss zugeben, dass ein Mann dieser Art mehr zur Race der Philinte als zu jener der Alceste gehörte. Wenn auch die moralische Schule, zu der er zählte, Manches durch das Uebermaass ihrer Nachgiebigkeit versündigt haben mag, so muss man ihr doch das Verdienst einräumen, gewisse nützliche Traditionen, gewisse Gewohnheiten der Höflichkeit und des guten Tones erhalten zu haben, ohne welche das Feuer des begabtesten Genies sehr oft Gefahr läuft, in Ungeschliffenheit, und die Unabhängigkeit der Empfindung in den scharfen oder widerlichen Ausdruck der Persönlichkeit auszuarten.

Allein der Augenblick kam, wo die Rolle des Lebemannes, welche Auber seit seiner Jugend so ritterlich durchgeführt hatte, und die Erfolge des Salons, die seiner Ambition zu genügen schienen, sich für ihn in einen viel ernsteren Beruf umwandeln sollten, dessen Ergebniss nicht blos seine Person interessirte: denn auch das Geschick seiner damals beinahe sechzig-

»Allerdings habe ich ein Mittel; wenn ich ausgehe, lasse ich dreissig »Jahre zu Hause«.

Digitized by Google

jährigen Mutter hing davon ab. Auber's Vater, dem die Herausgabe. von Kupferstich-Sammlungen von Jahr zu Jahr ein gutes Einkommen gewährt hatte, starb ohne ein Vermögen zu hinterlassen, und seine Wittwe hatte fortan keine anderen Existenz-Quellen, als die Arbeit des ihr verbliebenen Sohnes. Dieser aber säumte keinen Augenblick seine Pflicht zu erfüllen. So eingewurzelt auch die Gewohnheiten seiner üppigen und müssigen Lebenweise gewesen sein mögen, er entsagte derselben so schnell und so vollständig, er ersetzte sie durch eine so energische Hingabe an das Studium, dass er in wenigen Monaten seine musikalische Erziehung ergänzt, wo nicht erneuert hatte, indem er es sich zur Aufgabe machte, eine dreiactige Oper zu schreiben. Bald gewährten ihm seine auf verschiedene Weise Früchte tragenden Bemühungen die doppelte Freude, seiner Mutter die Nachricht seines ersten Erfolges verkünden und mit ihr den ersten Gewinn seiner Arbeit theilen zu können.

Uebrigens war, wie wir bereits bemerkt haben, Auber keineswegs unerfahren in der Ausübung der Kunst, durch welche er nun seine Existenzmittel und den Anfang des Bekanntwerdens anstrebte. Wenn er auch erst von dem Zeitpunkte (1820) an, als er *La Bergère Châtelaine* erscheinen liess, Musiker von Profession geworden war, so hatte er doch für die Musik zu allen Zeiten mehr als die blosse Vorliebe eines Dilettanten gehabt. Von Jugend auf vertraut mit den Schwierigkeiten der instrumentalen Ausführung und frühzeitig ein gewandter Clavierspieler, verschaffte er sich die Kenntniss der Anfangsgründe der wissenschaftlichen Elemente der Composition unter der Leitung einiger seinem Vater befreundeten Künstler. Später im Alter von 25 Jahren nach einer ebenso kurzen als erfolglosen kaufmännischen Lehrzeit in einem Londoner Bankhause, studirte er in der Schule Cherubini's, des Palestrina des neunzehnten Jahrhunderts, die Geheimnisse jener unbeugsam logischen Kunst, die ausdrucksvoll vermöge ihrer Geschlossenheit und kräftigen Majestät von der Architektur die fortschreitende Ordnung und den Stil entlehnt zu haben und den Tönen, welche sie combinirt — man möchte fast sagen: aufbaut — gewissermaassen die Strenge der Linien und der soliden Schönheit eines Bauwerkes zu verleihen scheint.

Auber erinnerte sich sein ganzes Leben lang mit grosser Dankbarkeit der Lectionen, die er von seinem berühmten Meister empfangen hatte. Obwohl ihn Cherubini anfangs mit einer Strenge behandelte, die für den Augenblick eben so empfindlich, als für die Zukunft wenig ermuthigend war, so gedachte er doch niemals der Prüfungen, denen er von dieser Seite unterworfen worden war, ohne höchlich anzuerkennen, was er dem Manne schuldete, der sie ihm auferlegt hatte. »Cherubini »ist es«, sagte er, »der aus mir einen Musiker gemacht hat.« Und er fügte, keineswegs in jenem etwas ironischen Sinne, mit dem er gewöhnlich seine Redeweise verzierte, sondern mit dem Ausdrucke inniger Ueberzeugung hinzu: »Cherubini hat mir »den grossen Dienst geleistet, mir alle Lust zu benehmen ihn »nachzuahmen, und zwar schon dadurch, dass ich an ihm die »unerreichbare Vollkommenheit eines solchen Musters erkannte, »sowie dadurch, dass er mich mit hinreichend solidem eigenen »Wissen ausrüstete, um im Stande zu sein, als der rechte »Augenblick gekommen war, mich in meiner Weise auszu»drücken, ohne Fehler gegen die Syntax zu begehen.«

Und in der That »als der rechte Augenblick gekommen war«, hatte Auber das Glück oder vielmehr das Geschick, die Hülfsmittel, welche er den gründlichen Unterweisungen Cherubini's verdankte, den eigenthümlichen Anlagen seines Geistes anzupassen. Hatte er auch eines Tages, als seine Zuhörer und Beurtheiler noch die gewöhnlichen Gäste auf dem Schlosse des Fürsten von Chimay waren, es gewagt, eine Messe zu schreiben, welche in der Schlosskapelle aufgeführt wurde; so war dies doch nur ein Wagniss ohne weitere Folge, vielleicht ein Irrthum, immerhin ein nur vorübergehender, da ausser einer dreissig Jahre später geschriebenen Motette für zwei Frauenstimmen nichts darauf hinweist, dass Auber sich auch nur versucht gefühlt hätte, den geringsten Uebergriff in die Domäne der religiösen Musik zu unternehmen, in welcher Cherubini der Meister war. Zunächst trat er als dramatischer Componist mit dem Publikum in Berührung; das war das Genre, in dem er sich alsbald auszeichnete, dem er bis zum Ende unwandelbar treu blieb und die Erstlinge seines Talentes widmete.

Indem also Auber auf der Bühne dem Erfolge nachstrebte, den anderwärts zu erringen er weder Lust noch Geschick hatte, gab er nicht blos einen Beweis seiner Einsicht und richtigen Selbstbeurtheilung, sondern er fügte sich in gleicher Weise verständig den natürlichen Gesetzen, die den nationalen Genius regieren und seine Vorzüge bestimmen. Ist es denn in Frankreich mit der Musik nicht wie mit den übrigen Künsten, welche fast allgemein aus purer Laune in einem ganz verkehrten Sinne verstanden und behandelt werden? Ebenso, wie unsere Monumente, unsere Sculpturen, unsere Gemälde aus allen Epochen bei denen, die sie geschaffen haben, die Permanenz einer auf die unbedingte Achtung der moralischen Wahrscheinlichkeit gegründeten Doctrin nachweisen, ebenso, wie bei uns der Meissel und der Pinsel, indem er Formen darstellt, auch Gedanken wiederzugeben strebt, kann man wohl auch behaupten, dass die Feder unserer Componisten der Unterstützung des Wortes bedarf, um zu wirken. Unbeschadet einiger auffallender Ausnahmen, welche näher zu bezeichnen wir hier kaum nöthig haben, ist diejenige Musik, welche ihre Ausdrucksfähigkeit und ihre Macht aus sich selbst schöpft, diejenige Musik, welche dort anfängt, wo das Wort aufhört, nicht die Sache der französischen Künstler. Das was ihnen vorzugsweise wohl ansteht, was sie mit einer eigenthümlichen Mischung von wissenschaftlichem Scharfsinne und musikalischer Phantasie zu Stande zu bringen wissen, das ist die Commentirung eines scenischen Textes, dessen Geist sie sich sorgfältig aneignen, indem sie ihn ergänzen und dessen Ausdruck poetisch erneuern, insbesondere wenn diese Poesie nach der Natur der gegebenen Situationen oder Empfindungen das Gebiet der Ekloge, der Sage oder der Komödie nicht überschreitet. Daher seit mehr als einem Jahrhundert die Vortrefflichkeit der französischen Schule in den Compositionen von gemischtem Charakter und die lange Reihe von komischen Opern, wahren Musterstücken ihrer Gattung, welche vor 160 Jahren *Le Deserteur* eröffnete, dem so viele reizende Werke zur Zeit des ersten Kaiserreichs und unter den folgenden Regierungen zugewachsen sind und an welche sich in unseren Tagen *Le Caïd et père Gaillard*, *Les Noces de Jeannette* und *Maître Pathelin, Lalla-Rook, Miereille, Mignon* nebst vielen anderen geistreichen und graziösen Werken zur Ehre unserer nationalen Kunst und zur Erhaltung ihres alten Vorranges in Europa anschliessen.

(Schluss folgt.)

Händel's Opern in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft. Unlängst sind wieder zwei neue Bände der Händel'schen Opern von dieser Ausgabe in Partitur versandt, **Flavio** und **Giulio Cesare** als Band 67 und 68 der Gesammtausgabe oder Band 13 und 14 der Serie der Opern. Julius Cäsar zählt zu den Meisterwerken dieses Faches. — Ich benutze diese Gelegenheit, um mehrfache briefliche Anfragen über die Reihenfolge der herausgegebenen Werke zu beantworten. Bei dem Beginn der Opernserie wurde in einer Ankündigung bemerkt, die Werke würden in chronologischer Folge erscheinen. Wir begannen demnach mit der ältesten Oper (*Almira*) als Band I und liessen alle späteren Werke nach einer der Entstehungszeit entsprechenden Numerirung folgen. Aus unserer Ankündigung ist aber zugleich noch etwas anderes herausgelesen, nämlich dieses, dass wir uns anheischig machten, die Opern in einer streng chronologischen Reihe den Mitgliedern der

Digitized by Google

Händelgesellschaft zu überliefern. Solches war aber nicht die Meinung, denn hiermit wäre etwas verheissen, was auszuführen einfach unmöglich ist. Es thut mir aufrichtig leid, dass in der Reihenfolge der Bände einige Lücken bleiben mussten, namentlich wegen derjenigen unserer Mitglieder, die Musikhändler sind und in Folge dessen mit allerlei Anfragen bestürmt werden; aber der Uebelstand war nicht zu vermeiden, oder nur um den Preis der Darangabe einer chronologischen Folge, und diesen wird hoffentlich Niemand dafür zahlen wollen. Die Lücken werden mit thunlichster Beeilung ausgefüllt, wie man schon aus den ersten zehn Opernbänden ersehen wird. Die grössten Schwierigkeiten lagen auch in den ersten Bänden und sind nun meistentheils überwunden; nach zwei oder drei Jahren schon mag es möglich sein, die Werke in ganz lückenloser Folge zu publiciren. Englische Subscribenten, welche die Lieferungen eines ganzen Jahres auf einmal erhalten, haben weniger über offen gelassene Nummern zu klagen gehabt. Wenn man aber, wie in Deutschland, zweimal im Jahre versenden muss, so lässt sich das Material nicht immer zur rechten Zeit beschaffen. Sechs Monate sind eine kurze Zeit für derartige Arbeiten. Die Werke müssen zunächst aus weither geholten Quellen druckfertig gemacht und sodann gestochen corrigirt gedruckt und broschirt werden: alles dieses aufs allerbeste, das wird als selbstverständlich angesehen, denn je niedriger der Preis ist, verglichen mit anderen Werken von ähnlicher Ausstattung, desto weniger würde man geneigt sein, dem Herausgeber der Händel'schen Werke hierin das Geringste nachzusehen. Ich soll schlechterdings Alles aufs beste liefern. Wenn ich nun diesem Spruche mich auch ohne Murren unterwerfe, so halte ich doch für billig zu bedenken, dass guter Wille und einige Uebung nicht immer ausreichen, sondern dass das bessere Werk leider auch oft das langsamere sein muss. Die ersten zehn Bände der Opern sind edirt bis auf Band 5: *Pastor fido*, welcher Band 59 der Gesammtausgabe sein wird. Der Pastor fido vom Jahre 1712 ist bereits seit $2^1/_2$ Jahren gestochen, aber die Umarbeitung desselben vom Jahre 1733 ist in der Musik zerstückelt und war bisher noch nicht zusammen zu bringen. Beide Versionen gehören aber in Einen Band und das Bestreben, das Material dafür zu gewinnen, hat allein den Aufschub der Publication verursacht. Aehnlich verhält es sich mit *Ottone*, Band 12. Was von demselben im Original vorliegt, genügt in keiner Hinsicht zur Herausgabe; das Handexemplar ist bis auf den dritten Act verloren gegangen, das zweite Directionsexemplar ist ganz verschollen. Das Werk wird unter Benutzung späterer Abschriften zum Druck kommen, aber nur unter Gewährung der nöthigen Zeit. Diese wird mitunter durch widrige Zufälle noch unerfreulich verlängert. Als ich bei meinem letzten Aufenthalte in England eine Copie des Ottone begann, fiel es meinem rechten Arm ein zu striken, ich musste das Unternehmen also auf ein Jahr vertagen. Bei *Floridante* (Band 11), welcher ebenfalls noch aussteht, lagen andere Ursachen der Hemmung vor; diese sind jetzt beseitigt und in einigen Monaten, nämlich schon bei der nächsten Sendung, werden die Mitglieder das Werk in Händen haben. Diese »anderen Ursachen« kann ich hier nicht specificiren, da sie ihrer Natur nach einer öffentlichen Besprechung sich entziehen; dieselben werden hier überhaupt nur erwähnt, um anzudeuten, dass die Herausgabe dieser Opera nicht eine so einförmige und deshalb leider auch nicht eine so leichte Sache ist, wie es den Anschein haben mag. Es soll aber alles auch fernerhin nach bestem Vermögen gefördert werden. Bei eintretenden Lücken in der Reihenfolge der Bände rechne ich auf Vertrauen und Nachsicht. *Chr.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Berlin, 20. Nov.

Am 18. November gab die königl. Hochschule für ausübende Tonkunst ihr erstes Concert in diesem Winter. Man hatte wieder eins jener grossen Werke gewählt, in welchem die reichen Kräfte dieses Institutes vollkommen zur Geltung kommen können, Bach's Weihnachtsoratorium, nämlich die drei ersten, die eigentliche Christfeier umfassenden Cantaten. Die Aufführung fand diesmal nicht im Concertsaale, sondern in der Kirche statt. Die Garnisonkirche war zu diesem Zwecke für die Aufstellung der Ausführenden besonders hergerichtet mit einem Aufwande von etwa 6000 Mark, welche seitens des Cultusministeriums bereitwilligst dafür gewährt wurden. Die Leistung entsprach solchen Opfern. Nach den bahnbrechenden Aufführungen zweier Händel'scher Oratorien (Herakles und Saul) in der vorigen Saison wurde hier nun der Beweis geliefert, dass die Schule mit gleicher Liebe und gleichem Verständniss die Kunst Bach's pflegt. Die Aufführung des Weihnachtsoratoriums war wohl noch abgerundeter und im Ganzen reifer, als die der voraufgegangenen Werke, was bei einem jungen Institute an sich sehr erklärlich ist, hier aber zunächst die Folge einer glücklich bewirkten Bereicherung der Tonmittel war. Während die Händel'schen Oratorien sich mit dem Claviere allein behelfen mussten, trat hier die Orgel hinzu. Um sie zu gewinnen, war man genöthigt die Aufführung in die Kirche zu verlegen. Die Mitwirkung der Orgel erstreckte sich auf das ganze Werk (mit Ausnahme der Hirtensymphonie), war höchst lehrreich und gewährte neue Erkenntnisse, worüber gelegentlich noch ausführlicher zu sprechen ist; das Clavier war ganz ausgeschlossen. Zu dem Gelingen der Aufführung, welche imposant und von machtvoller Wirkung war, trugen alle Theile in annähernd gleichem Maasse bei, das ausgezeichnete Orchester, der herrliche Chor, die zum Theil wundervollen Solisten (Frau Joachim, Frau v. Schultzen-Asten, Hr. Henschel und Hr. Rusack) und der herrschende Dirigent. Durch dieses Ebenmaass aller Tonorgane entstand eine Leistung von unvergleichlicher Harmonie. Einzelnes wird bei den Aufführungen der »Hochschule« immer noch geändert oder gebessert werden und der Dualismus zwischen dem Concertsaal mit blossem Clavier und der Kirche mit blosser Orgel wird hoffentlich nicht allzu lange bestehen; aber in der inneren künstlerischen Verfassung ist bereits alles erreicht, was für das Gedeihen unserer Kunst zu wünschen ist. Hier wird die wahre Kunst gepflegt ohne irgend welche Einseitigkeit; ja so vollkommen ist die Unparteilichkeit, dass die begeisterungsvolle Darstellung des Einen Meisters sofort die eines anderen hervorruft. Dieser Wettstreit ist der allein würdige, er wird unsere grosse musikalische Kunst rein erhalten und zum Gemeingute unseres Volkes machen. Die Werke leben wieder auf, zum Theil wohl noch schöner als in ihrer ersten Jugend. So strahlte denn auch Bach's Christbaum am 18. November glänzender als je zuvor. *Chr.*

Göttingen, 5. December.

Mt. (Das erste akademische Concert.) Auch der musikalische Winter hat nunmehr bei uns seinen Anfang genommen und zwar gab er am 24. Nov. im ersten akademischen Concert das erste Lebenszeichen von sich, etwas später wie gewöhnlich. Doch will ich ihm der Verspätung wegen nicht zürnen, weil sein erstes Debüt ein recht erfreuliches und lobenswerthes war. Er führte sich ein mit der Symphonie, die einst R. Schumann von Wien aus dem derzeitigen Dirigenten der Gewandhausconcerte in Leipzig, Mendelssohn, zusandte und die dieser, die Bewunderung für den genialen Verfasser mit Schumann theilend, alsbald zur Aufführung brachte und ihr so den Geleitsbrief nicht nur für ganz Deutschland, sondern für die ganze musikalische Welt mit auf den Weg gab — die C dur-Symphonie von Franz Schubert. Das Werk schlug in Leipzig vollständig durch und machte nun seinen siegreichen Rundgang durch die Concertsäle. Wo wäre ein deutsches Concertorchester von nur einiger Bedeutung, das sich mit dem Werk nicht beschäftigt hätte. Diese Theilnahme verdient es im vollsten Maasse und sie wird ihm ferner bewahrt bleiben. Denn es ist ein ausserordentlich poesiereiches, von der edelsten Lyrik durchhauchtes Tongebilde, dem neben der vorwiegenden Weichheit und Milde auch hinreichend Kraft und Macht innewohnt. Beide Elemente contrastiren darin in glücklichster Weise. Momente höchster musikalischer Schönheit hat es nicht wenige aufzuweisen. So wird es für immer seine Anziehungskraft behalten. Dass es in anderer Weise wirkt und nicht so mächtig auf uns eindringt, wie es z. B. eine Beethoven'sche Symphonie thut, wird ihm sicher kein Verständiger zum Vorwurf machen. Derartige Vergleiche nützen überhaupt zu nichts. Jedes und Jeder in seiner Weise und Eigenthümlichkeit. Schwelgen wir heute mit Schubert an dessen mit den feinsten und schmackhaftesten Gerichten überreich besetzter musikalischen Tafel und lauschen wir aufmerksam und mit innerstem Wohlbehagen des Wirthes überaus liebenswürdiger Unterhaltung. Morgen laden wir uns bei Beethoven zu Gaste, der setzt uns auserlesene Gerichte anderer Art vor. Aber die Symphonie ist zu lang, hör' ich Jemand sagen. Nein, sage ich. Stellt sie nur an den rechten Ort und die rechte Stelle, dann ist sie nicht zu lang. Und dann misst man Producte dieser Art überhaupt nicht mit der Elle. Zugegeben wird, dass sie in der Form sehr breit veranlagt ist, breiter, wie kaum eine andere Symphonie. Aber es wird deshalb doch niemals etwas langweilig in ihr, im Gegentheil treten die Melodien und Motive immer wieder neu und fesselnd auf. Oder sollen wir etwa tadeln, dass Schubert in verschwenderischer Fülle die schönsten Melodien wie aus dem Aermel schüttelt? Wir werden uns hüten. Eine einzige diesen Kernmelodien gleiche Melodie in

Digitized by Google

dem sonst achtbaren aber gedankenarmen Werke manches neueren oder neuesten Componisten, und sie würde letzteres über Wasser halten. Um noch einmal auf die Länge zurückzukommen, so hat man wohl geglaubt, das reizende und, beiläufig gesagt, nicht undeutlich nach Ungarn hinschielende Andante, am leichtesten kürzen zu können. Ich meine das nicht und halte keinen Takt darin für überflüssig und langweilig. Will man kürzen, so kann es meiner Ueberzeugung nach nur geschehen, indem man die vorgeschriebenen Wiederholungen der Theile weglässt. So wird das Werk selbst wenigstens intact erhalten. Aber wohlverstanden: ich entschuldige diese Kürzung, rathe sie aber durchaus nicht direct an. Mit dieser Kürzung wurde die Symphonie auch hier aufgeführt und währte mit Einschluss von 2—3 Minuten Zwischenpause nach jedem Satze gerade eine volle Stunde. — Was die Ausführung selbst betrifft, so kann man sie zu den trefflichen zählen. An Allem erkannte man, dass das Werk vom Musikdirector Hille ausserordentlich sorgsam einstudirt war. Dass derselbe den ersten Oboisten, dessen Partie besonders im Andante von Bedeutung ist, und den Fagottisten aus der Casseler Hofkapelle hinzugezogen, trug wesentlich zum Gelingen bei. Dass dem Solo-Clarinettisten das kleine Malheur passirte, an einer Stelle im Andante nicht rechtzeitig einzusetzen, hat wohl nur der Eingeweihte bemerkt. Sonst wäre auch nicht der geringste Schnitzer weiter zu registriren. Das Publikum hörte mäuschenstill zu und äusserte schliesslich laut seine Zufriedenheit. Diese gebe auch ich meinerseits noch einmal zu erkennen, indem ich hier allen Mitwirkenden und speciell dem Dirigenten, für die schöne Stunde meinen Dank sage. Und bei Ihnen, geehrter Herr Redacteur, muss ich mich entschuldigen, dass ich so lang geworden bin. Aber wie's zuweilen geht: wess das Herz voll ist, geht der Mund über.

Die zweite Abtheilung des Concertes brachte eine interessante Vorführung anderer Art. Die Herren Hofopernsänger Bletzacher und Hofschauspieler Holthaus aus Hannover nämlich trugen gemeinschaftlich etwa 24 aus dem Liedercyklus »Der Landsknecht« von Hoffmann von Fallersleben ausgewählte Lieder vor. Die Idee, meines Wissens ziemlich neu, erscheint mir künstlerisch interessant und nachahmungswerth. Herr Bletzacher sang also die von Leopold Lenz für eine Bassstimme mit Clavierbegleitung componirten 12 Landsknechtslieder und welchselte ab mit Herrn Holthaus, so dass jedem gesungenen Liede ein gesprochenes folgte. So bekamen wir ein einheitliches Bild aus der alten Landsknechtszeit, die unser genialer Barde Hoffmann so treffend zu schildern wusste. Ein von Herrn Holthaus gesprochener, nicht von Hoffmann herrührender Prolog führte vorbereitend in das Thema ein. Die Bekanntschaft des Lesers mit den theils derb humoristisch, theils gemüthlich oder treuherzig innig gehaltenen Liedern Hoffmann's setze ich voraus und gehe deshalb nicht näher auf sie ein. Lenz hat in seinen 12 Liedern den Ton des Dichters durchschnittlich recht gut getroffen und zeichnet in seiner Weise charakteristisch und kunstgerecht. Aber bei alledem klingt Manches so zu sagen etwas bürgerlich. Der Sänger kann hier vermitteln und Herr Bletzacher that das auch geschickt und pietätvoll. Ich kann hier nicht unterlassen, das Bedauern auszudrücken, dass nicht ein Schumann sich des Stoffes bemächtigt hat. Dass er der rechte Mann dafür war, beweisen uns seine Husarenlieder (Lenau). Doch sind wir auch mit der Musik von Lenz zufrieden, besonders wenn sie so künstlerisch ausgeführt wird wie von Herrn Bletzacher. Wenn man des Letzteren Stimme stellenweise Ermüdung anmerkte, so wolle man bedenken, dass die Aufgabe, die der Sänger sich gestellt, angreifender Natur ist. Dem Totaleindruck geschah in keiner Weise Abbruch und das ist eine grosse Hauptsache. Herr Holthaus war nicht weniger bestrebt, durch den declamatorischen Vortrag der ihm zugefallenen und geschickt ausgewählten Lieder das Gesammtbild künstlerisch weiter auszumalen und einen schönen Totaleindruck zu erzielen. Und dies Ziel erreichten die beiden Künstler. Es ist nicht mehr als billig, dass auch des Clavierspielers, des Herrn Puchtler, der die Lenz'schen Lieder begleitete, mit Anerkennung gedacht wird, da auch er zum Gelingen des Ganzen das Seinige beitrug. Die zahlreich versammelte Zuhörerschaft übte ihre zustimmende Kritik in hergebrachter Weise, d. h. durch lebhaftes Händeklatschen.

Leipzig.

Das dritte Euterpeconcert am 23. November hatte einen glücklicheren Verlauf als das zweite. Die beiden Orchesterwerke des Abends: Eine Faust-Ouvertüre von Richard Wagner und Symphonie Nr. 4 in D-moll von Robert Schumann sind dem Orchester von früheren Aufführungen theils in der Euterpe selbst, theils in den Gewandhaus- und den Symphonie-Concerten der Büchner'schen Kapelle her geläufig genug, als dass überhaupt ein Misslingen derselben anzunehmen gewesen wäre. Bekanntlich bildet letztgenannte Kapelle den Stamm des Euterpe-Orchesters, während das Streichquartett wiederum tüchtige Mitglieder des Gewandhausorchesters zu Hauptvertretern hat. Auch die Stimmungseinheit der Blasinstrumente war diesmal ziemlich gut gewahrt, sodass der Eindruck im Ganzen — abgesehen von dem etwas eilfertigen Tempo im letzten Satze der Symphonie, in welchem die Motive (Partitur S. 136 u. f.) ihre Straffheit verloren und sich allzu hastig auf die Fersen traten — ein recht befriedigender zu nennen war. Wir können uns daher ohne Weiteres zu den Solisten wenden. Fräul. Cäcilie Gaul aus Baltimore gab uns das Concert G-dur von L. van Beethoven und Chopin's Es dur-Polonaise für Pianoforte zu hören. Die junge Dame hat einen perlenden poesievollen Anschlag, welcher sich jeder Art von Nüancirung anbequemt, und versteht es ihre technischen Fertigkeiten in geistiger Art zu verwerthen. Herr Emil Singer aus Leipzig, ein Tenorist mit sehr biegsamer und angenehm klingender Stimme, trug eine Arie aus Haydn's Schöpfung »Mit Würde und Hoheit angethan« und Lieder: a) Traumlied von W. West, b) Widmung und c) Waldfahrt von Robert Franz vor und erwies sich trotz der ihm zur Zeit noch anhaftenden Beklommenheit, um nicht zu sagen Schülerhaftigkeit, als ein Sänger, dem sicher eine gute Zukunft bevorsteht, sobald derselbe in seiner Auffassung nur die rechte Selbständigkeit und Reife erlangt haben wird.

Das sechste Gewandhausconcert am 25. November bot uns zwei grosse Werke, im ersten Theile eine neue Symphonie in G-moll von Friedrich Gernsheim (unter Leitung des Componisten), im zweiten die vollständige Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum von Mendelssohn-Bartholdy; letztere unter Mitwirkung des Herrn Otto Devrient, grossherzogl. sächsischen Hofschauspielers aus Weimar (Declamation) und der Damen Fräul. Marie Gutzschbach und Emilie v. Hartmann vom hiesigen Stadttheater (Sopran und Alt). Gernsheim's Symphonie ist ein nobel stilisirtes, formvollendetes Werk von ziemlich umfänglicher Anlage. Was dasselbe an dramatischem Schwunge und Originalität zu wünschen übrig lässt (zuweilen streift der Componist auf seinem nicht allzu hoch gehenden eigenen Phantasiefluge etwas stark die Gebiete Beethoven's und Franz Schubert's), sucht es durch einen breiten Gefühlston, der das Ganze durchzieht, zu ersetzen. Ausgeführt wurde die Symphonie ganz excellent und daher vom Publikum anerkennend, wenn auch keineswegs enthusiastisch aufgenommen. Nicht weniger gelang unserem bewährten Orchester und den betheiligten Sängern die Wiedergabe der Sommernachtstraummusik. Das war ein Flimmern und Glitzern, ein Säuseln und Flüstern in Tönen von zauberhafter Art, dem allerdings auch Droll, der Schalk, seine losen Scherze mit beimischte, indem er (in Nr. 2) dem Trompeter seinen ersten Einsatz *g c* versagen machte und ferner der Ophicleïde in Nr. 6 den Ton vom tiefen *E* einen halben Ton hinauf ins *F* zog. Mehr aber noch schien jener Kobold sein tolles Spiel in der Rede des Declamators zu treiben; wie wäre sonst die zwar virtuose, im Concertsaal aber an das Fratzenhafte streifende Drastik derselben mit ihren Mutations- und gastrilogischen Tönen u. dergl. m. bei einem sonst so gediegenen Künstler, wie Herr Hofschauspieler Devrient es ist, zu erklären?

Schliesslich haben wir noch zweier Concerte zu gedenken, von denen jedes in seiner Art ein Interesse für sich in Anspruch nehmen darf. Am 19. November zog der Riedel'sche Verein durch die Aufführung des Oratoriums »Israel in Aegypten« von Händel die Verehrer dieses unsterblichen Meisters herbei, und wahrlich, die Zahl derselben war keine geringe, denn kaum vermochten die weiten Räume der Thomaskirche die Menge aufzunehmen. Die Soli in dem Oratorium waren durch die Damen Fräulein Fides Keller aus Hamburg, Fräul. Marie Gutzschbach, sowie die Herren Rebling, Lissmann und Hertzsch bestens vertreten. Die Chöre verriethen gewissenhafte Vorbereitung und machten sich überaus imposant. Das ganze Werk erschien inmitten des jetzigen Schwankens der Parteien und ihrer Principien wieder so recht als ein ehernes, unumstössliches Monument geistig adeliger, echter Kunst. — Das zweite Concert war dem eben besprochenen diametral entgegengesetzt; es war ein Virtuosenconcert, am 22. November von Herrn

Digitized by Google

Miska Hauser — dem Weltumsegler unter den Musikern, wie ihn J. v. Wasilewski in seinem Buche »Die Violine und ihre Meister« nennt — in hiesigem Gewandhaussaale veranstaltet. Machte der Concertgeber mit der Vorführung der den Reigen der Vorträge eröffnenden Sonate »Didone abandonata« von Tartini dem Geschmacke des Leipziger Publikums auch ein schmeichelhaftes Compliment, so erwies sich dasselbe doch dankbar den übrigen Spenden des Künstlers gegenüber, die, mit Ausnahme des Larghetto aus dem Quintett mit Clarinette von Mozart, aus dessen eignen Compositionen bestanden. Hauser ist als Geiger wie als Componist ein Geistesabkömmling Paganini's und Ernst's und eine Specialität unter den jetzigen Geigern. Als solche vermochte er auch durch das Zierlich-Musikalische und zugleich Pikant-Virtuose seiner Compositionen das Publikum angenehm zu unterhalten und zum Theil zu elektrisiren, so z. B. durch die verschiedenartigen Flageoletkunststücke in der bekannten Vogel-Caprice, die dem Concertgeber vortrefflich gelangen. Fräulein **Gutzschbach** brachte durch den Vortrag mehrerer Lieder die gebotene Abwechselung und wusste durch ihre Kunst selbst dem unbedeutendsten darunter noch zu einem vorübergehenden Erfolge zu verhelfen. Herr **Leo Grill** hatte die Claviervorträge zu sämmtlichen Pièces übernommen und führte dieselbe mit grösster Sauberkeit und Feinfühligkeit durch.

Leipzig.

(Oper.) Es scheint, als ob unsere Theaterdirection dem Publikum das Scheiden schwer machen will. Nachdem manche Saison hindurch nur die landläufigsten Opern geboten wurden und das Repertoire ein ziemlich steriles Ansehen hatte, jagt jetzt eine Novität, eine Neueinstudirung die andere. Man könnte sich das gefallen lassen, aber Till Eulenspiegel war nicht nur ein Deutscher, sondern jeder gute Deutsche trägt auch ein Stück Till Eulenspiegel mit sich herum, und so gemahnt die in aufsteigender Linie sich entwickelnde neue Aera an die herabsteigende, die ihr folgen wird, und in welcher wir leider der bewährtesten Kräfte unserer Oper verlustig gehen sollen, die ein nicht zu unterschätzendes künstlerisches Ensemble bildeten. Neueinstudirt gingen »Iphigenie in Tauris« (mit Herrn Stolzenberg als Pylades und Fräul. Stürmer als Diana) und »Euryanthe«, sowie mehrere Spielopern in Scene, in welchen Werken ebenfalls der genannte geschätzte Sänger die Tenorpartien inne hatte. Schumann's »Genoveva« ward zur Freude aller Verehrer dieses Werkes wieder aufgenommen und bewährte die frühere Anziehungskraft auch bei den bisher stattgehabten Vorstellungen. Unser jetziger Heldentenor, Herr William Müller, sang den Golo sehr warm und innig, wenn er auch in charakteristischer Darstellung gegen seinen Vorgänger in dieser Partie zurückstand, während Fräul. v. Hartmann (jetzt hier für Mezzo-Sopranpartien engagirt) sowohl gesanglich wie im Spiel als Margarethe Vorzügliches leistete. Ausser den üblichen Wagner'schen und Meyerbeer'schen Partien sang Herr William Müller in sehr sympathischer Weise auch den »Joseph« in der Méhul'schen Oper, welchem edlen Werke bald einmal wieder im Repertoire zu begegnen wir uns aufrichtig freuen würden. Die erste Novität der Saison waren E. Kretschmer's »Folkunger«, die bei vortrefflicher Ausführung und mit der nöthigen scenischen Pracht versehen, auch hier den Beifall fanden, der ihnen bis jetzt überall zu Theil ward. Wenn dieses jedenfalls höchst talentvolle Werk mehr auf die Sinne und mit seiner stark pointirten dramatischen Kraftsprache eblouirender auf ein grosses Publikum wirkt, so wendet sich die reizende und eigenartige Oper von H. Götz: »Die bezähmte Widerspänstige« (die am 1. Dec. hier zur ersten Aufführung gelangte) mehr an das feinere, musikalisch wie ästhetisch tiefer gebildete Publikum, und errang durch die sich darin aussprechende Originalität der musikalischen Gestaltung einen vielleicht nicht so rauschenden, aber nur um so wärmeren Beifall. Die Vorstellung, welche zum Benefiz des Kapellmeister Mühldorfer stattfand, war sorgfältig vorbereitet, und die hervorragenden Leistungen der Hauptpartien (Frau Peschka, Frl. Gutzschbach, die Herren Gura, Stolzenberg, Ehrke, Ress) wurden vom zahlreich versammelten Publikum durch mehrfache Hervorrufe gelohnt.

Stuttgart, 10. December.

Das vierte Concert der Hofkapelle, am 7. Decbr., hatte in sein Programm zwei Compositionen **Mozart's** aufgenommen, »zur Gedächtnissfeier« des bekanntlich am 5. Dec. gestorbenen Meisters, wie der Zettel besonders bemerkte. Diese Compositionen waren: die grosse **Cdur**-Symphonie und das *Concertante* für Violine und Viola mit Begleitung des kleinen Orchesters. Das letztere Werk, dessen Entstehungsjahr nicht genau bekannt ist (O. Jahn setzt es aus innern Gründen in die Zeit zwischen 1776 und 1780) wird überall selten gehört, obschon es zu den vollreifen Arbeiten Mozart's zählt; in Stuttgart war es vor Jahren nur **einmal** aufgeführt worden. Die diesmalige Ausführung durch Concertmeister **Singer** und Kammermusikus **Wien** (Viola) war vortrefflich; nur blieb zu bedauern, dass von den drei Sätzen, aus denen die Composition besteht, der Finalsatz weggelassen wurde. Da man mit dem den Mittelsatz bildenden Adagio nicht wohl schliessen konnte, so wurde dieser vorangestellt, und der Hauptsatz folgte als zweiter Satz. Solche Umstellungen haben immer etwas sehr Missliches, und hier besonders verrieth sich die Aenderung der Reihenfolge sogleich, nicht nur weil das Anfangen mit einem lang durchgeführten Adagio ungewöhnlich ist, sondern mehr noch weil das erste Allegro sich durch seine wuchtige Tutti-Einleitung bestimmt als ein Eröffnungssatz zu erkennen giebt; das Werk beginnt ganz im Symphoniestil, wie es auch beim Druck vom Verleger »*Sinfonie concertante*« getauft worden ist. Die Tonart ist Esdur (im Adagio C-moll); die Stimme der um einen Halbton hinaufzustimmenden Viola ist aber in D-dur notirt, um den Klang heller zu machen und die Verwendung der »leeren Saiten« zu ermöglichen, — ein Kunstgriff, der später von einigen Violinvirtuosen (Paganini, Ole Bull) nachgeahmt wurde, wahrscheinlich nicht ohne die Nebenabsicht einer kleinen Täuschung, indem die betreffenden Concertstücke, wenn sie wirklich in der zum Ohr gelangenden Tonart gespielt würden, vom Violinisten schwerer zu bewältigen wären als in der Transposition.

An der **Symphonie** war es wohlthuend, im Menuett das richtige Tempo zu hören, statt der anderwärts üblichen, den Charakter des anmuthigen Stücks völlig zerstörenden Verballhornung des Allegretto in ein Allegro vivace. Den Finalsatz freilich (mit dem bekannten bei Mozart öfters, einmal auch in einer Messe, wiederkehrenden Anfangsmotiv) konnte alle Anstrengung unseres musterhaften Orchesters nicht zur rechten Klarheit bringen; auch wo die Finger der Musiker einem stürmischen Tempo noch zu gehorchen vermögen, kann das geübteste Ohr aus rein physiologischen Gründen manchen Tonverschlingungen nicht mehr folgen. Es scheint eben selbst den wohlmeinendsten Directoren schwer zu fallen, gegen den Strom einer eingerissenen schlimmen Mode zu schwimmen.

Von den anderen Nummern des Concertprogramms will ich nur die »**Variationen über ein Thema von Haydn**« nennen, welche für Stuttgart neu waren. Unter den mir bekannt gewordenen Compositionen von **Brahms** wüsste ich keine, welche ich höher stellen möchte als diese. Hier ist Alles geistvoll und von gesunder Schönheit. Vater Haydn selber dürfte unbedenklich eingeladen werden, sich einmal aus dem Himmelsfenster diese Variationen anzuhören; er würde sicher seine Freude haben, höchstens etwa den Variator fragen, warum schon für den Vortrag des einfachen Thema so viel Instrumentalaufwand gemacht worden. Der Begriff der »Variation« ist hier allerdings noch etwas weiter gefasst als wir seit Beethoven schon gewohnt sind; in der freieren Bewegung und selbständigen Schaltung liegt aber gerade ein besonderer Reiz. Ein französischer Musiker würde vielleicht den affectirten Namen: *méditations* dafür gebraucht haben, der uns namentlich durch Gounod's »Meditation« über das Bach'sche Präludium unausstehlich geworden ist. Unter den sehr verschieden gefärbten Variationen könnten ein paar als witzige bezeichnet werden, wenn nicht das auf Musik nur selten anwendbare Wort in neuerer Zeit öfters zur Belobung abgeschmackter Klügeleien missbraucht worden wäre. An das Orchester machen die meisten der Variationen ziemlich schwierige Anforderungen; so ist z. B. einmal der Piccolo-Flöte *pianissimo* vorgeschrieben, wobei der Bläser einiges Sinken des Tones kaum vermeiden kann. Brahms hat für die in Wien entstandene Composition auch ein dort vorhandenes Contrafagott benutzt, während das Instrument nur in sehr wenigen Kapellen noch zu finden ist. In Stuttgart diente als nothdurftiger Ersatz ein (drittes) gewöhnliches Fagott; allein abgesehen von der öfters unerreichbaren Tiefe fehlte die rechte Klangfarbe, und das Ersatzinstrument konnte nicht durchdringen. Jedenfalls war solcher Ersatz weit besser als die an andern Orten gewählte Vertretung durch eine Tuba.

Am 5. Dec. hatte Mozart's Todestag Veranlassung zur Aufführung des **Don Juan** gegeben. Ueber diese weiss ich nichts zu berichten, da ich ihr nicht anwohnte. Ich kann nur melden, dass bei uns immer noch zu dem »Giovinette che fate all' amore« und zu dem »Riposate, vezzose ragazze« Balletdamen kunstreich die Beine schwingen, dass in das »Viva la libertà« immer noch sämmtliche Tanzgäste einstimmen, dass zu Ende des ersten Finale Don Juan immer noch von einem tumultuirenden und mitsingenden Haufen bedrängt wird, dass Donna Anna ihre letzte Arie immer noch einsam, den famosen Brief in der Hand, absingt, dass Leporello im zweiten Finale dort,

Digitized by Google

wo er sich dem Ausruf Elvira's: »Cor perfido!« vier Takte lang anschliessen sollte, immer noch beharrlich schweigt. Um so mehr ist selbstverständlich, dass mit Don Juan's Versinken der Vorhang fällt. Nun, man muss eben »die Gewohnheiten des Publikums« schonen! Aber nicht Schonung des bestverleumdeten Publikums, sondern wahrer Hohn gegen dasselbe waren scenische Einrichtungen, wie sie nach Lewald's Tode sein inzwischen gleichfalls verstorbener Nachfolger in der Regie beliebt hatte, — wahrscheinlich bewusster Hohn, denn der Mann war bei Ausstaffirung moderner Opern durchaus nicht ohne Geschmack. Dass man für den Don Juan die verblichensten Decorationen aus der Rumpelkammer wieder hervorgesucht hatte, wäre noch das Geringste; schlimmer schon war der Einfall, zu Anfang der Oper die ganze Bühne in gleichförmiges Spinatgrün zu kleiden und den Palast des Comthurs sorgfältigst zu verheimlichen, am gemeinsten die Einschmuggelung herumlagernder Buhldirnen bei Don Juan's Abendessen, höchst lächerlich die in der Verzweiflungsscene hinter einem Schleiervorhang vorüberziehende Erscheinung weisser Gestalten, welche verführte Schönheiten als drohende Gespenster vorstellen sollten, jedoch in ihrer Undeutlichkeit eher für mehlsackartige Riesenpolypen mit spielenden Fangarmen gehalten werden konnten. Manche dieser und anderer Ungeheuerlichkeiten sind jetzt beseitigt, leider aber nicht alle.

ANZEIGER.

[258]

Mendelssohn's sämmtliche Lieder.

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Mendelssohn's vierstimmige Lieder
für gemischten Chor. 8°.
Brochirt:
Partitur Mark 3. — Stimmen à Mark 1. 30.
Dieselben elegant gebunden mit Goldpressung:
Partitur Mark 3. 75. Stimmen à Mark 2. —
Erste vollständige Ausgabe.

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Mendelssohn's vierstimmige Lieder
für Männerchor. 8°.
Brochirt:
Partitur Mark 2. 40. Stimmen à Mark 1. 35.
Dieselben elegant gebunden mit Goldpressung:
Partitur Mark 3. 15. Stimmen à Mark 2. 10.
Vollständige Ausgabe.

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Mendelssohn's **Duette.**
Roth cartonnirt. 8°. **Preis Mark 1. 80.**
Elegant gebunden. 8°. **Preis Mark 2. 50.**
Erste vollständige Ausgabe.

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Mendelssohn's einstimmige Lieder
mit Pianoforte.
Roth cartonnirt. gr. 8°. Preis Mark 7. 50.
Dieselben für eine tiefere Stimme:
Roth cartonnirt. gr. 8°. Preis Mark 7. 50.
Erste vollständige Ausgabe.

[259]

Neue Musikalien
im Verlage von
Friedr. Schreiber in Wien.

Achenbach, C., Op. 120. Fleurs de printemps. Valse pour Piano. 1 M. 50 Pf.
Adolph, P., Käthchen, Polka française. Par plaisir, Polka française. Wiener Gemüthlichkeit, Polka-Mazur für Pfte. à 50 Pf.
Czerny, C., Künstlerbahn des Pianisten. VII. Abth. Heft 1, 2 à 2 M. 50 Pf.
Decker, F., Vier Kärnthner Volkslieder f. Männerchor. Partitur und Stimmen. 1 M.
Förster, A., Op. 16. Nr. 3. Spielmanns Ständchen für kleines Orchester (mit Partitur). 3 M.
Gänsbacher, J., Op. 2. Vier Lieder für 1 Singstimme mit Pfte. Nr. 1. Traumbilder, von H. Heine. 75 Pf. Nr. 2. An ein Mädchen, von Hebbel. 1 M. Nr. 3. Dornröslein, von v. Redwitz. 50 Pf. Nr. 4. Schilflied, von Lenau. 75 Pf. Cplt. 2 M.
Horn, E., Zwei Stücke in Marschform f. Pfte. zu 4 Hdn. 2 M. 75 Pf.
—— Drei zweistimmige Gesänge mit Pianoforte. Nr. 1. Im Süden, von Hoyse. Nr. 2. Verklärung. Nr. 3. Thau der Nacht à 75 Pf. Cplt. 1 M. 75 Pf.
Keppel, E., Op. 4. Sechs Lieder für 1 Singst. mit Pfte. 2 M.
Kral, J. N., Op. 51. Brucker Lager-Marsch f. Militärmusik. Partitur 1 M. 25 Pf.
Krall, J., »Ave Maria« für 4 Männerstimmen. Part. u. Stimmen 1 M.
Langer, G., Stumme Liebe von St.-Thomas, für 1 Singst. mit Pfte. 50 Pf.
Marchesi, S. de C., Op. 23. Vingt-quatre nouvelles Vocalises élémentaires et progressives pour Tenor ou Soprano avec Pianoforte. 1. Cah. 4 M. 25 Pf. 2. Cah. 4 M. 50 Pf.
Reinecke, C., »Hüte dich fein« und Abendgebet aus den Mädchenliedern Op. 88, für Streichmusik arrangirt von R. Genée. 2 M.
Rosenhain, J., Op. 83. Nr. 2. Air, für Orchester arrangirt von R. Genée. 3 M.
Schreiber jun. F., Op. 7. Mädchentraum. Romanze für Orchester arrangirt von R. Genée. 4 M. 50 Pf.
Schubert jun. Ferdinand, Gruss und Kuss. Gedicht von G. Mandl. Lied für Sopran mit Zither. 75 Pf.
Schubert, Franz, Thema und Variationen aus dem Quintuor Op. 114, für Orchester arrangirt von C. Hünn. 4 M. 50 Pf.
Stenzl, F., Op. 1. Lieder-Transscriptionen für Pfte. Nr. 1. O stille dies Verlangen, von F. Mair. 1 M. Nr. 2. Wanderlied, von Kéler-Béla. 75 Pf.
Strauss, Ed., Op. 126. Aus dem Rechtsleben. Walzer für Orchester. 6 M. 75 Pf.
—— Op. 128. Kleine Chronik. Polka (schnell) f. Orch. 5 M. 75 Pf.
—— Op. 129. Märzveilchen. Polka française für Orch. 5 M. 50 Pf.
Strauss, Joh., Op. 367. Du und Du. Walzer f. eine Flöte. 75 Pf.
—— Op. 370. Cagliostro-Walzer für Orchester. 9 M. 50 Pf.
Trauttenfels, R., Improvisation über die Hymne »Lobpreiset laut und rühmt und ehrt«, in Musik gesetzt von E. H. z. S. für Pianoforte. 2 M. 50 Pf.
Wertheim, F. v., Erinnerung an Krems. Phantasie f. Flöte mit Pianoforte. 2 M. 50 Pf.

[260] Soeben erschien bei **Joh. André** in Offenbach a/M.:

Van Dyck
Oper in drei Acten
von **Ernst Pasqué**
Musik von
Robert Emmerich.

Vollständiger Clavier-Auszug vom Componisten netto M. 12. —.
Partitur netto M. 75. —.

[261]

Notenpapier

anerkannt gute Qualität in allen Liniaturen vorräthig:
Hoch- und Quer-Quart Rs. 15 M., Buch 80 Pf.
Hoch- und Quer-Octav Rs. 8 M., Buch 50 Pf.
empfiehlt die **Papierhandlung** von
F. A. Wölbling,
Leipzig, Reichsstrasse 47.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**



Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. December 1875. **Nr. 51.** X. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst der zehnte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Kritische Aphorismen zur Musiklehre

von

Eduard Krüger.

(Fortsetzung.)

5.

Dass übrigens alle Künste, nicht blos die schleierichten Tongestalten, in ähnlicher Unsäglichkeit ihr Wesen treiben, beweist sogar die vermeintlich helleste, die (poetische) Wortkunst, wie jedermann weiss, der aufrichtig die Sache erwogen und sich selbst Rechenschaft gegeben hat. Die peinliche Frage nach der Idee eines Gedichtes, dergleichen ja von progressiven Pädagogen leider schon der halbreifen Jugend auferlegt wird, bewegt sich meist auf ähnlichen Irrwegen wie die verzweifelt mystische Tonkunst. Da soll z. B. die Idee der Iphigenie, des Götz und Faust definirt disponirt stilisirt, endlich in ein Kernsprüchlein formirt werden. Als Turnübung zur Schreibekunst mags gelten: dauernden Werth hats nicht. Goethe scherzte darüber: »Ich weiss ja selber nicht! In jedem Kunstwerk steckt ein Knäuel von Ideen — und da fragen sie mich nach der Idee des Faust! — Vom Himmel durch die Welt zur Hölle — das wär etwas, aber lang nicht alles!« — Und wir fragen: Wem zu gut dienen denn überhaupt solche Gedenksprüche von Quintessenzen? Der Erinnerung allenfalls, vielleicht der Aufklärung; der tieferen Erkenntniss selten, und nur in seltenen Meisters Geleit; öfter geschiehts, dass die Frische der Empfängniss, die echte Jugendfreude an höchsten Geisteswerken, bei solchen Denkübungen Schaden leidet. — Schon die einfache Frage nach dem Thatbestand, wie man sie unter Freunden und Ebenbürtigen aufwirft, ist nicht jedesmal leicht zu beantworten trotz der logischen Klarheit des gesprochenen Wortes. Wird mehr verlangt als Ueberschrift oder Umschreibung des Erzählten, so findet sich, zumal manche Ueberschriften absichtlich irre führen (wie Klopstock's Zürchersee), gar leicht eine Befangenheit das richtige Wort zu geben; und dies wäre doch, wenn gelöst, immer noch nicht Auslegung des poetischen Werthes, der Idee — z. B.

Schiller's Künstler sind von Einigen als Lehrstück gefasst, Andere nennens Lobgesang oder philosophische Studie. Goethe's Zueignung erklärte ein nicht ungebildeter aber flüchtiger Leser als Lob der **Poesie**, ein anderer als Mahnung zur **Bescheidenheit!** während doch der Dichter unzweifelhaft klar aber verschleiert — die **Wahrheit** reden lässt: Nimm von mir, der Wahrheit, das Geschenk dieses Schleiers, welcher die Dichtung heisst — edles Zeugniss der lauteren Seele, in welchem unsere beiden Herzdichter redlich übereinstimmen, während andere Lehrer, Schreiber und Gelehrte sich genügen lassen an dem alten Worte von »Dichterlügen«: als wäre eben alle Dichtung Gegentheil der Wahrheit! — Selbst in der Aussprache des Themas (des besprochenen Gegenstandes) ist Schiller zwar insgemein klar, doch sind auch in diesem selben Punkte zwei beliebte Stücke unklar: In der Macht des Gesanges erhellt nicht mit Sicherheit, ob Poesie oder Musik oder gesungenes Lied gemeint sei; auf alle Dreie passt es, auf keines allein oder vollkommen. Zweitens: Das Mädchen aus der Fremde — wer ists? Es klingt wie ein Räthsel, das Lösung fordert, und keine der bekannten Lösungen ist erfüllend; denn weder Poesie noch Liebe noch was man sonst heraus geheimnisset, erscheint regelmässig im Frühling und verschwindet spurlos eigensinnig. Und doch ist diese verschleierte Schöne ein herzliebes Bild! — Trägt nun also die Wortdichtung trotz ihrer logischen Vorzüge noch manches Mysteriöse in ihrem Schooss: was Wunder, wenn die (mehr) sinnlichen Künste noch verschämter sind, ihre geheimsten Reize aufzudecken? — Und wem zu lieb geschieht es denn, dass überhaupt Umdenkung des Empfundenen versucht, der Genuss zerlöst wird, um unter der Hand zu verschwinden? Offenbar sind all jene Versuche vorerst theoretische, um des Künstlers Kunst und Werk in der Werkstatt zu belauschen; danach kritische, um Gut und Böse zu scheiden und nach inwohnenden Gesetzen zu messen — gewöhnlich etwas streitlustiger Natur! hierauf philosophische, welche dem Idealwerth, dem ethischen Ziel oder vernünftigen Zweck nachspüren. Alle diese Untersuchungen will dann endlich die historische Darstellung in ein grosses Ganzbild fassen als Lagerbuch der Zeiten, Schätze alt und neu, Künstlern und Liebhabern zum Gedächtniss, zur Perspective zwischen Vergangenheit und Zukunft. Da jede der vier Stufen ihren eigenen Lehrgang fordert und selten in Einem

Digitized by Google

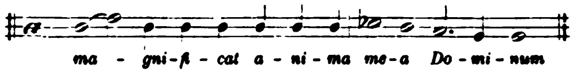
Ingenium beisammen sind: so lassen wir uns vorerst genügen, den mancherlei Melodienbau von unten auf theoretisch, doch mit historischen Seitenblicken, an den oben § 2 erlesenen 13 Mustern vor Augen zu stellen.

6.

An den ältesten Tonweisen unserer Reihe, 10—13, ist zuerst ersichtlich, dass sie in rein diatonischen Intervallen, d. h. in der gegebenen Scala der bequem erreichbaren singbar wohllautenden Töne sich bewegen, mit anmuthigem Wechsel des Auf- und Absteigens. **Nr. 10** ist eine nicht abgeschlossene Liedweise, eine liturgische, deren Schluss erst von hinzutretendem Chor gebracht wird; sie ist darin melodisch schön, dass jeder Ton einer anderen jedoch verwandten Harmonie entspricht, und dass alle unter einander zu mannigfaltigem Wechsel in der Einheit zusammenwirken. Der ältesten Declamation gemäss hat jede Silbe Einen Ton, nicht mehrere *); es ist weder Dehnung, noch Verbrämung, noch anderer Zierath, vielmehr höchste Einfalt in feierlicher freudiger Ruhe, worin dieser *Cantus firmus* vor vielen sich auszeichnet. Die Sonderheit des Ausdrucks oder der Geist-Inhalt der Melodie ist eben so wenig zu beweisen, wie die mannigfache Möglichkeit anderer Töne zum selben Texte, je nachdem Jung und Alt, Mann und Weib dieselben Worte denken und sprechen. — Wie es sich aber mit diesem unnennbaren Eigenleben der Melodienbildung verhalte, dieses mystische Ereigniss beschreibt der sonst klare nüchterne Aristoxenus in folgenden artigen Worten **): »Nicht allein aus Tönen und Intervallen muss man die harmonisch wohlgefugte [die richtige, schöne] Melodie zusammensetzen, sondern es bedarf dazu noch irgend einer gewissen Fügung, nicht jeder zufälligen [beliebigen].« — Diese irgende Fügung ist die Eigenlebigkeit des edlen Tonbildes, gleichsam persönliche Gestalt der inneren Bewegung, welche, nur sich selbst gleich, ihre Eigenthümlichkeit auch ausser sich geltend macht; Eigenthümlichkeit ruft Eigenthümlichkeit hervor, Persönlichkeit weckt persönlichen Widerhall. Darin sind Shakespeare's Helden — zürnend oder liebend — so einzig wirksam, weil sie nirgend (wie manche bei schwächeren Dichtern) allgemeine unbestimmte, musterhaft abstracte Liebes- und Zornes-Gestalten hinstellen wie die Charakterköpfe der Malerschule, sondern lebenswirkliche; gewisse, nicht zufällige Individuen: ein dieser Mann, dieses Weib in eigner Bildhaftigkeit, eigner Umgebung nach Licht und Schatten, Antlitz und Haltung. Und nach dem physiologischen Gesetz der Parallel-Bewegung zwischen Reiz und Wirkung, Erregung und Empfängniss ereignet sichs, dass, je tiefer aus dem schaffenden Gemüth hervorgequollen, desto tiefer die Gegenbewegung im empfangenden Gemüth antwortet. — Wer mit andächtiger Hingebung in dem geweiheten Bezirk der Kunstgestalten wandelt, der merkt wenigstens dieses: ob seiner Seele ein Mehr oder Minder, ein Zuwachs oder Verlust an ersehntem Lebensgehalt dargeboten wird.
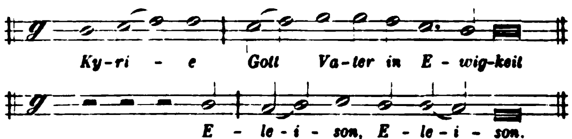
Versuchen wir nun an den übrigen Beispielen den ersten Eindruck der Tonbewegung zu erfassen, wo dann die Vergleichbarkeit der verschiedenen bald gewisse Gruppen nahverwandter Tongänge, bald den Charakter der Einfalt, der Mannigfalt, des Zwiespalts herausfühlen und im Gedanken festhalten lehrt. Jenem erstgenannten (Nr. 10 *Credo*) ähnlich würden sich alsbald anschliessen Nr. 11, 12 mit ebenfalls ernster Hoheit, aber neuer Beweglichkeit vermöge der Tonwiederholung — (πεττεία Würfelung, nach Aristides) —

Nr. 11.



wo Sprechen und Singen schon etwas freier auseinandergehen als im ersten Stück. — Bedeutender Zuwachs stellt sich ein in Nr. 11, wo die letzten Sylben sich frei ergehend ausklingen in wortloser Dehnung, selbständigen Tonfiguren (*figuratio*), die als Erhöhung des Wortgesanges ein freudiges Jubiliren hinzubringen. Diese Mehrtonigkeit der Wortsylbe ist ein Vorklang der selbständigen Melodie, die sich ihres eignen Lebens freut; sie bedeutet den Uebergang zur freien Instrumentaldichtung, welche den logischen Inhalt verschleiert, um desto kühner in ahnungsvollen Gebilden zu schwelgen: »Ein offenbar Geheimniss wohlverwahrt — Und wird erst spät den Völkern offenbart«. — Wer sich der Tonfreude recht bewusst wird, muss unzweifelhaft gewahr werden, dass alles Wohlgefallen an schöner Melodie, daher auch die Vergleichung mehrerer, ursprünglich nicht dem Wortsinn der Vocalität zugewandt ist, sondern der reinen Tonalität, der Tonhaftigkeit des Instrumentes, das da klingt, sei es Mensch, Flöte oder Saitenspiel. Wenn Händel und Bach gleiche biblische Worte ungleich betonen, so wird man eins von beiden schöner finden, nicht der logischen Klarheit wegen, sondern nach der innigeren Versinnlichung: vgl. die Worte »Und alsobald war da bei dem Engel« im Messias und in der Matthäus-Passion; eben so Beethoven's und Reichardt's Melodie zu »Kennst du das Land«.

Zwischen dem Credo und dem Jubilus des Magnificat bewegt sich ein gut Theil der ältesten Liturgeme, indem logisch-recitative und tonisch-melodische Formeln gemüthlich bildreich wechseln. So das treffliche *Kyrie fons bonitatis*, auch *Kyrie Summum* genannt (Nr. 12), wo die Heilige Dreieinigkeit ausgelegt wird in weitergehenden Melismen, gewaltig wie in keinem ausserchristlichen Gesange.



Die zwei folgenden Sätze: *Christe Eleison — Kyrie (Sancte Spiritus . . .) Eleison* verbreiten sich in den Schluss-Melismen zu künstlicheren Figurationen im Orgelspiel, das somit der Hintergrund der späteren reinen Instrumentalgebilde ward.

Dabei erinnern wir uns der hie und da aufgeworfenen Frage: ob unsrer modernen Kunst das Vocale oder Instrumentale das ursprünglichere sei. Man ist gewohnt, den Menschengesang als das Ursprüngliche zu denken. Dürfen wir aber hier ein Vorhistorisches geltend machen, so ist darüber etwa Folgendes als das Wahrscheinliche anzunehmen. Es mögen die fröhlichen leichtlebigen Urmenschen zuerst ihre Stimme probirt haben, um neben der Wortsprache die unaussprechlichen Wohl- und Wehlaute des Gemüths ausströmen zu lassen: doch würde dieser Freuden- und Schmerzensschrei mehr thierisch als menschlich gebahren, sofern ihnen die Einheit des Grundtons fehlte, das Maass der geistig-schönen Verbindung. So wenig nun ein Thurm zu Babel ohne Winkelmaass, so wenig ist ein Tonbild (Melodie) zu bauen ohne Tonmaass. Haben auch die ersten Menschen aller Dinge Maass in sich selber getragen, so ist ihnen das Maass nach dem Ausgang aus der Heimath

*) S. 789 ist in Nr. 10 der Notenbeispiele die erste Sylbe von *Deum* irrthümlich ohne Note; es muss *g'* zwischen die beiden letzten Noten *d'—a'* eingefügt werden, also

Cre - do in u - num De - um.

**) Aristoxenus von Tarent, des Aristoteles Schüler 320 v. Chr. ἁρμονικὰ στοιχεῖα p. 58, 55: οὐ μόνον ἐκ διαστημάτων καὶ φθόγγων δεῖ συνιστάναι τὸ ἡρμοσμένον μέλος, ἀλλὰ προσδεῖται συνθέσεως τινὸς ποιᾶς, καὶ οὐ τῆς τυχούσης.

Digitized by Google

äusserlich geworden, und die ursprüngliche Schönheit erst neu erfunden vermittelst äussern Werkzeuges. In diesem Sinne meinen wir, dass alles Kunstgesanges Anfang an Instrumente gebunden war. Sonderbar, dass die älteste Geschichte uns erzählt, wie Jubal zuvor Geigen und Pfeifen (*Kinnor* und *Ugab*) erfunden, ehe noch von eines Menschen Gesang die Rede war. — Gewiss ist aber noch heute, dass der Mensch vom Instrument die Maasse erlernt, und danach die Instrumente singen lässt, was in seiner Seele verborgen, nun erst zu Tage gebracht und in dauernde Gebilde gefasst wird.

Die drei altkirchlichen *Cantus firmi* Nr. 10, 11, 12 zeigen die ursprüngliche Schönheit einstimmiger Melodie, die keiner *Symphonia* zur Ergänzung bedarf. Nicht als wäre sie der Mehrstimmigkeit feindlich oder unfähig: vielmehr beruht ja alle Melodie, einfältige und kunstreiche, auf demselben Grunde der Scala, des freien menschlichen Wandelns im naturgegebenen Urwalde der Harmonie — vgl. hierüber R. Succo in d. Bl. 1873, Sp. 805 und Lotze, Geschichte der Aesthetik S. 477: »Die consonirenden Töne sind die festliegenden Angelpunkte des Tonreichs, zwischen denen die Melodie hin und her gehen muss, wenn sie der Seele das Bild irgend eines Geschehens sein soll« — Das ists! Die Intervalle sucht und nutzt die Melodie nicht bequemer Sinnlichkeit halber, sondern als Linien der Bewegung, woran die scheinbar unendliche Freiheit sich messe und orientire, damit sie objectiv werde, d. h. ausser dem thätigen Subjecte auf die empfangenden Subjecte bewusst und begreiflich einwirke.

Unterscheidend von gleichzeitigen (?) und späteren weltlichen Melodien bewahren die älteren *Cantus firmi* vornehmlich anmuthigen Wechsel steigender und fallender Töne, Vermeidung wiederholter Melismen, gleichmässige Rhythmik, welche scharfe Spitzen und Ueberraschungen meidet. — Welcher melodische Reichthum in ihnen wohnt, zeigen die figurirten Tonsätze, welche die spätere Orgelkunst aus ihnen erweckte, vermöge der contrapunktischen Verarbeitung in rhythmischer und harmonischer Veränderung.

(Fortsetzung folgt.)

Rede über D. F. E. Auber und seine Werke.

(Nach dem *Journal des Débats.*)

(Schluss.)

Welch wesentlicher Antheil gebührt nicht Auber an der Vergrösserung dieses reichen Erbtheiles! Wer unter den Nachfolgern von Dalayrac und den Zeitgenossen von Boieldieu hat mehr als er, wer so wie er diesen Fond vermehrt? Welcher Künstler wäre directer als er aus seiner Zeit und seinem Lande hervorgegangen, augenscheinlicher mit dem Kennzeichen seiner Race versehen und unzweifelhafter französisch als er? Doch ich täusche mich; Daniel François Esprit Auber — Esprit! niemals war dieser Vorname gerechtfertigter — war nicht blos Franzose; er war auch, und zwar *par excellence,* Pariser, obwohl eine zufällige Reise seiner Familie ihn zu Caën im Jahre 1782 geboren werden liess. Pariser war er nach seinem geistigen Temperamente, seinen Sitten, sogar seinem Aeusseren, vermöge seines gefälligen und leichten Benehmens, das den wohlberechneten Gebräuchen des familiären Verkehrs fast das Gepräge natürlicher Einfachheit gab, und — um von seinem Talente allein zu reden — durch die Gabe, mit einer gewissen raffinirten Offenheit, mit einer Mischung von unaffectirter Eleganz und Correctheit ohne rhetorische Weitschweifigkeit alles auszudrücken oder wenigstens anzudeuten. Klar zeigte sich dies in den Werken, welche Schlag auf Schlag seiner Feder entflossen, nachdem ihn ein erster Erfolg ermuthigt hatte. Sechs Jahre genügten dem Autor der Bergère Châtelaine, um acht andere komische Opern auf die Bühne zu bringen, von denen insbesondere eine, *Le Maçon,* den Maassstab für dieses ebenso glänzende als umsichtige Talent liefert, und die alle ungeachtet einer gewissen Hinneigung zu dem von Rossini gegebenen Beispiel durch die Reinheit und das Maassvolle der musikalischen Ideen, wie durch die Grazie der letzteren selbst sich auszeichneten.

Der Nachfolger Auber's in der Akademie hat eben so nachdrucksam als richtig bemerkt: »Von dieser Periode an wusste »Auber gedrungen zu arbeiten; und wenn es ihm hin und »wieder passirt, allzu gelehrig dem Einflusse des italienischen »Meisters zu folgen, wenn er nicht allzusehr vermeidet, seine »Formen der Ritornelle und den Zuschnitt der Stücke sich an»zueignen, so beschränkt sich diese Nachahmung doch blos auf »Aeusserlichkeiten, auf eine gewisse künstlerische Zurichtung, »die er wie einen Firniss auf der Oberfläche seiner Werke an»wendet, um ihren Glanz zu erhöhen und ihnen ein schim»merndes Aussehen zu geben.« Zum Glück für ihn und für uns wird davon seine Eigenthümlichkeit nicht berührt. Auber behauptete: »ohne Rossini würde er stets nur alten Mozart ge»schrieben haben«; das ist möglich, allein gewiss bleibt, dass selbst ungeachtet Rossini es ihm gelungen ist, vor allem »Auber« zu schreiben und zwar einen ewig jungen und neuen, stets wahrhaft inspirirten Auber; und dass selbst dort, wo er sich am meisten bestrebt hat, seine Manier zu italienisiren, die innerste Originalität seines Genies durchdringt und die entlehnten Formen überwiegt — etwa wie in einer anderen Kunstgattung die Art des Erzählens, welche La Fontaine von den italienischen Novellisten herübernimmt, nur dazu dient, die eigenthümlichen Verdienste des Nachahmers und die völlig französischen Reize seiner persönlichen Erfindung in ein helleres Licht zu setzen.

In der That, mit welcher Erfindungskraft musste nicht Auber begabt sein, um den immer zahlreicheren Aufgaben entsprechen, allen ihm durch die Verschiedenheit der zu behandelnden Sujets, durch die specielle Bedeutung der einzelnen dramatischen Themata, durch die mannigfaltige Verschiedenheit des Ortes der Vorgänge auferlegten Bedingungen gerecht werden zu können! In den ersten Jahren, nachdem er mit Scribe jene Association eingegangen hatte, welche bis zum Tode des Schriftstellers eben so getreulich als fruchtbringend fortgesetzt werden sollte, erheischten die von Auber in Musik zu setzenden Opern vom pittoresken Standpunkte aus so zu sagen ein gemässigtes, wo nicht etwas monotones Colorit aus Anlass der Einförmigkeit der Vorwürfe und der Charaktere der in schwankenden Umrissen gezeichneten handelnden Personen. Mit Ausnahme etwa des *Maçon,* dessen so absichtlich unwahrscheinlich hingestellte Fabel wenigstens das Verdienst des Ueberraschenden besass, wurden durch die halb galanten, halb sentimentalen Komödien: *Emma, La neige, Léocadie* einigermaassen die Traditionen fortgesetzt, welche von den Mitarbeitern eines Berton, Boieldieu, Nicolo überkommen waren. Bald jedoch erweiterte sich der Rahmen und wurden neue Bilder geschaffen. Das seit dem Beginn unseres Jahrhunderts in Helden nach Art des Joconde und Jean de Paris, sowie durch Prinzessinnen oder gutmüthige Kinder ohne bestimmte Nationalität und aus der banalen Familie der *Cendrillons* oder der *Roses d'amour* herrührende personificirte Ideal, dieses blos auf Convention beruhende Ideal musste der Gegenwirkung weichen, welche nun die Geister zu historischen und ethnographischen Forschungen, zu demjenigen, was man damals die Localfarbe nannte, hindrängte.

So erklärt sich von *La Muette de Portici* und *Fra Diavolo* an bis zu *Haydée,* von *Lestocq* und *Gustave III.* bis zu *Domino noir* und nur so konnte unter dem Einflusse des herrschenden Geschmackes die lange Reihe von Werken entstehen, welche

Digitized by Google

aus der Geschichte und dem Leben aller Völker Europas geschöpft sind. Allerdings würde man übel ankommen, wenn man hinsichtlich mancher interessanter und berühmter Persönlichkeiten auf jene Aufschlüsse hingewiesen wäre, welche Scribe uns bietet. Derjenige, dem die neapolitanische Revolte im siebzehnten Jahrhunderte oder die Verschwörung gegen den König von Schweden im nächsten nur durch das bekannt würde, was davon der Dichter der »Stummen« und »Gustavs III.« mittheilt, derjenige, der sich dazu verstehen würde, ihm aufs Wort zu glauben, wenn er die Heldenthaten der italienischen Briganten, oder die etwas romantischen Abenteuer des spanischen Klosterlebens schildert, der würde allerdings Gefahr laufen, von alledem nur sehr oberflächliche Notizen zu bekommen; allein die Oper an sich, und aus noch weit stärkeren Gründen die komische Oper soll weder ein historischer Unterricht, noch weniger eine philosophische Abhandlung sein. Ist sie ja doch kaum ein literarisches Werk im strengen Sinne des Wortes zu nennen, das heisst: ein Werk, dessen nothwendige Elemente Geschlossenheit und Reinheit des Stils sind. Wenn nur das Sujet und die dargestellten Personen Gelegenheit und Anlass zu einer Entwicklung darbieten, wie sie den dem Musiker zu Gebote stehenden Mitteln entspricht, wenn nur der Vorwurf, historisch oder nicht, Situationen mit sich bringt, welche inspiriren und deren Abwechslung die Aufmerksamkeit des Zuhörers rege erhalten kann, dann liegt wenig daran, ob die Chronologie, die Wahrheit, ja sogar die Wahrscheinlichkeit gewissenhaft beachtet sind. Der Schriftsteller hat genug gethan, wenn er von vorn herein durch seine Arbeit der Aufgabe des Compositeurs zu dienen verstanden hat. In dieser schwierigen Kunst aber, schwieriger als man denkt, hat Scribe excellirt, indem er es verstand, das Drama den musikalischen Bedürfnissen anzupassen und auf solche Weise die Vollbringung der einem Anderen obliegenden Aufgabe zu erleichtern. Hätte wohl zum Beispiel Auber für sich allein aus der »Stummen« ein solches Meisterwerk zu Stande gebracht, wenn er nicht dazu durch die Gewandtheit seines Mitarbeiters provocirt und bis auf einen gewissen Grad gedrängt worden wäre?

Für alle Fälle war Auber nicht der Mann, dies zu glauben oder Jemanden glauben zu machen. Das lebhafte Bestreben, mit dem er niemals unterliess, seine ihm gegen Scribe obliegenden Verbindlichkeiten hervorzuheben, trug in Bezug auf das Verhältniss eines guten Buches zur Composition eines musikalischen Werkes niemals die stolze Geringschätzung zur Schau, welche oft von Künstlern affectirt wird, die weit weniger als er eine solche Unterstützung zu missen vermögen. Vielleicht trieb er sogar in diesem Punkte die Bescheidenheit oder wenn man will das Gefühl der gemeinsamen Verantwortlichkeit zu weit, indem er grundsätzlich von dem erzielten Beifall oder dem gelegentlichen Misserfolge einen absolut gleichen Antheil dem Autor eines Stückes wie dem Componisten desselben beimaass.

Heisst es aber nicht das Gesetz der Unfehlbarkeit der öffentlichen Meinung zu weit ausdehnen, wenn man, wie Auber unabänderlich thun zu müssen glaubte, den Werth eines Stückes nach dem Grade der Gunst bemisst, mit der es zunächst aufgenommen wird? In seinen Augen war der unmittelbare populäre Erfolg, was man den Gelderfolg nennt, die sicherste Garantie des jedem Werke innewohnenden Werthes, so wie gleichermaassen die Kälte der Menge nothwendig dessen Schwäche nachwies. Man ist wohl berechtigt, die Richtigkeit und in gewissem Sinne selbst die Moralität dieser Theorie zu bezweifeln. Um nicht davon zu reden, welch falsche Schlussfolgerung sie an sich enthält, so fehlen in der Geschichte des Theaters die Beispiele nicht von seltsamen Missgriffen Seitens derjenigen Menge, deren Urtheile Auber so gewissenhaft entgegen zu nehmen verstand. In Hinsicht auf die Erfolge der Gunst, zuweilen des Scandals, welche schlichte oder mittelmässige Werke gehabt haben, könnte auf Erinnerungen von ganz entgegengesetzten Ungerechtigkeiten hingewiesen werden und von »Athalie« bis zu »Wilhelm Tell« wäre es leicht, mehr als ein Meisterwerk anzuführen, das heut zu Tage einstimmig bewundert wird, während es bei seinem Erscheinen ausser dem Urtheile der Feinfühlenden nur Missachtung und fast allgemeine Gleichgiltigkeit gefunden hatte. Wenn aber jemals ein Künstler dafür entschuldigt erachtet werden darf, sich über den Werth jener Doctrin Illusionen hingegeben zu haben, so ist es wahrlich derjenige, gegen den weniger als gegen irgend einen anderen das Publikum mit seiner Gunst gekargt hat. Auber war zu sehr an ein Gelingen in jeder Richtung gewöhnt, als dass er nicht ein wenig sein persönliches Glück mit der Competenz jenes Richters hätte verwechseln müssen, und es waren andererseits seine Misserfolge so selten, dass er, ohne seinen Ruhm zu riskiren, recht wohl die Hinweisung darauf zur Rechtfertigung seines Principes verwenden konnte. Von 39 Opern, die er von 1820 an bis zu der Epoche componirte, wo er mit 86 Jahren sein letztes Werk: *Le Rêve d'amour* schrieb, überschritten nur 5 oder 6 nicht die Zahl von 30 oder 40 auf einander folgenden Vorstellungen. Nur zwei: *Le Timide* und nach einem Zwischenraume von 10 Jahren *Les Chaperons blancs* verunglückten gänzlich. Wie gross ist dagegen die Zahl derjenigen, deren sich die Popularität bei ihrem ersten Erscheinen bemächtigte und deren fortgesetzte Aufführungen auf allen lyrischen Bühnen Europas den Erfolg auch bisher noch nicht abgeschwächt haben!

Könnte es aber auch wohl anders sein, da an diesen frischen Melodien nichts gealtert hat, nichts verblasst ist und diese geistvollen Züge, die feinen Modulationen und pikanten harmonischen Combinationen in keiner Weise sich abgenutzt haben, vielmehr die Gegenwart in dieser Hinsicht auch für die Zukunft bürgt? Ist denn anzunehmen, dass die geistvollen Gedanken, welche im *Maçon*, im *Cheval de Bronze* und im *Domino noir* überströmen, eines Tages nicht mehr verstanden werden, und dass der poetische Duft, den ein Pastorale wie der »Liebestrank« aushaucht, unter dem austrocknenden Einflusse der Mode oder der Jahre verduften werde? Wird wohl jemals die Zeit kommen, wo man nicht wie bei dem Anblicke der Natur selbst von Rührung erfüllt werden wird durch die wundervolle Einleitung zum dritten Acte des *Fra Diavolo*, durch dieses vollendete Gemälde der ersten Stunden eines Tages der Feier und der Freude, der Aufregung, die in jedem Gemüthe der heitere Klang der ein blüthenreiches Ostern feiernden Glocken, das überall hindringende Leben, der alles erfüllende Hauch des Frühlings wachrufen?

So lange die süssesten Gefühle des Herzens und die zartesten Instinkte des Geistes das Bedürfniss haben, ihren Ausdruck zu finden und sich in einem Werke abzuspiegeln, das nach ihrem Bilde geschaffen ist, wird die reizende Kunst Auber's ihrem Werthe entsprechend geschätzt werden. Leicht verständlich und zugleich eigenthümlich besitzt sie das Privilegium, die Popularität an sich zu ziehen, ohne jemals gemein zu werden, wie ihr auch das Geheimniss eigen ist, bei jedem Anlasse ihre Geschicklichkeit zu zeigen, ohne in irgend einem Momente die Absicht merken zu lassen. Glückliche Kunst, welcher es gelang, durch die blosse Kraft der Anziehung, die sie ausübt, alle für sich zu gewinnen, aber zugleich achtbare Kunst in ihren Intentionen, in ihrem Verfahren, selbst in ihrem Streben nach Success, und für die der Beifall der Menge, statt der Preis eines Vergleiches oder Handels zu sein, in Wirklichkeit nichts anderes ist als die Anerkennung der Berechtigung.

Auber war ein wahrer Pariser, der selten über den Bereich des Boulogner Wäldchens hinauskam. Und doch wusste der Künstler, der nur die Natur in der Umgegend von Paris, sowie

Digitized by Google

das Publikum unserer Strassen und unserer Salons kannte, in merkwürdiger Weise den physischen Eindruck der Länder, wohin er seine Dramas verlegte, die Sitten und Gebräuche der Einwohner, kurz alles was die Localfarbe ausmacht, zu errathen und auszudrücken, so z. B. die Natur Italiens im dritten Acte des *Fra Diavolo,* oder das ungestüme neapolitanische Treiben in der Marktscene der »Stummen«. Sein Leben bestand aus zwei streng geschiedenen Theilen: der eine war der Arbeit gewidmet, der andere dem Vergnügen aller Art, denn er war bei allen Festlichkeiten, bei jeder Unterhaltung. Man sah ihn überall. Er fehlte weder bei einer ersten Vorstellung, noch bei einem Pferderennen. Auf dem Boulevard und in den Salons streute er mit vollen Händen seine Bonmots aus, und die geistreichen Einfälle, mit denen er nicht geizte, haben vielleicht eben so viel wie seine Musik zu seiner Popularität beigetragen. Er war ein Typus, den man kannte und liebte. Die Ehren mangelten ihm so wenig, als die Volksgunst. Im Jahre 1829 folgte er Gossec in der Académie des Beaux-Arts; 1832 wurde er sogar Director des Conservatoriums an Cherubini's Stelle. Ausserdem war er noch Director der Hofmusik unter der Juli-Monarchie und behielt diesen Titel wie die Function auch unter dem zweiten Kaiserreiche. Er selbst sagte, er habe in seinem Leben nur zweimal Unglück gehabt: in seiner Jugend die Nationalgarde, in seinem Alter das Geschäft im Conservatorium, das wie ein Alp auf ihm lastete.

Doch auch grosses Leid blieb ihm nicht erspart. Weniger gleichgültig, als er sich den Anschein gab, gingen ihm Frankreichs Unglücksfälle im Jahre 1870 sehr zu Herzen. Ungeachtet seines hohen Alters und seines Gesundheitszustandes wollte er in dem belagerten Paris ausharren, um die Bedrängnisse und Entbehrungen seiner Mitbürger zu theilen. Auber starb am 11. Mai 1871.

Mehr als ein halbes Jahrhundert ehrte er durch seine Talente Frankreich: noch viele weitere Jahre werden vergehen, ohne dass sein heut zu Tage so allgemein populärer Name etwas an seinem Ruhme verlöre. Auf alle Fälle gehört er zu denen, die nicht untergehen können. Ohne Uebertreibung kann man behaupten: er wird so lange leben, als die französische Musik selbst, oder, um ein Beispiel ausserhalb der musikalischen Kunst zu wählen: so lange als das Gedächtniss der Schriftsteller, deren sich mit dem meisten Rechte unser Land rühmt. Ist es doch ihre Familie, welchen sich der Autor so vieler erfindungsreicher und literarisch ausdrucksvoller Werke anschliesst! Man hat sich für berechtigt gehalten, Grétry den »Molière der Musik« zu nennen: mit noch besserem Rechte könnte man sagen, Auber sei ihr Voltaire, aber glücklicher Weise ein Voltaire ohne die Pucelle, sowie ohne seine übrigen bekannten Mängel. Durch seinen leuchtenden Geist, durch die wunderbare Klarheit seines Stils, durch die Gabe sich unfehlbar verständlich zu machen, anscheinend ohne danach zu trachten, und gleichsam spielend, nähert sich Auber so sehr demjenigen, der mit Vorzug ein geistreicher Schriftsteller war, dass man umsonst auf einem anderen Gebiete der Kunst eine Intelligenz suchen würde, die näher mit der seinigen verwandt wäre.

Doch wie dem auch sei: welche Analogie die Werke beider Meister zu besitzen scheinen, die Physiognomie Auber's und die Hauptzüge seines Genies haben etwas zu offenbar Persönliches, etwas zu eigenthümlich Unterscheidendes, als dass es nöthig wäre, sie mit einem grossen Aufwand von Analyse zu definiren oder mit andern zu vergleichen. Alles erklärt sich aus sich selbst und macht Erläuterungen überflüssig. Mit einem Worte: die Originalität Auber's, die Verdienste seiner Kunst, sowie die Charakterzüge seiner Inspirationen sind weder ein Geheimniss, noch zweideutig für irgend Jemanden; in den Augen Aller ist Auber, und das genügt Auber!« *L. v. St.*

Münchener Musikbrief.

VIII.

St. Anfang December. Erst im Verlaufe des vorigen Monates hat das hiesige Musikleben wieder genügendes Material für einen Bericht geliefert; was nach den Theaterferien in den Monaten August, September und October geboten wurde, lässt sich in wenigen Worten mittheilen. Um diese Zeit pflegt das Publikum des kgl. Hoftheaters zum kleinsten Theile aus Einheimischen, dagegen zum grössten aus Fremden zu bestehen; demgemäss konnte sich auch das Repertoire in der Hauptsache auf mehrfache Wiederholungen oft gegebener Werke beschränken, von welchen es allerdings eine für diesen Zeitraum ziemlich grosse Anzahl bewältigte. Der Barytonist Herr Reichmann entsprach als neu eingetretenes Bühnenmitglied nicht sofort allen Erwartungen, welche man in Rollen wie »Don Juan«, »Fliegender Holländer« auf ihn gesetzt hatte. Man muss sich eben gewöhnen, auf eine klangvolle Tiefe zu verzichten, und seine schöne, metallreiche Höhe um so mehr schätzen. Die Stimmbildung ist recht gut, aber die Vocalisation bedarf noch grösserer Sorgfalt.

Als ein erwähnenswerthes Ereigniss ist des dereinstigen Choleraflüchtlings Nachbaur erstes Wiederauftreten am 14. October d. J. zu betrachten; man gab Richard Wagner's Spectakeloper *»Rienzi«* vor gefülltem Hause. Viele mochten wohl ein Scandälchen erwartet haben; das Publikum zeigte sich aber höchst taktvoll und ruhigen Sinnes, so dass es dem Sänger nach wirklich tüchtigen Leistungen sogar mit Wärme applaudirte. Der Gewinn von Nachbaur's Wiederengagement, welcher an Kraft der Stimme, Reinheit der Aussprache und Ruhe des Vortrages entschieden zugenommen hat, liegt zumeist in einer wesentlichen Repertoirebereicherung um wirklich werthvolle und anziehende Werke, wie »Weisse Dame«, »Postillon von Lonjumeau« u. s. w. Zu beklagen ist hierbei nur, dass mangels einer spielgewandten, stimmbegabten Coloratursängerin die Frl. Meysenheym und Radecke Rollen erhalten, welche für eine Soubrette und eine lyrische Sängerin einmal nicht geeignet sind. Mehrere neuengagirte und auf der Bühne wenig erfahrene Kräfte bleiben dagegen nahezu ganz unbeschäftigt, so dass man ihnen fast wünschen möchte, sie würden an einem kleinen Provinzialtheater die Woche mindestens zweimal auftreten müssen, damit sie doch die nöthige Routine bekämen.

Doch vorläufig genug vom Theater! Nach einigen kleineren, minder hervorragenden Concerten begann die Saison in Wirklichkeit am 1. November mit der Aufführung von Mendelssohn's *»Elias«* in einem Concerte ausser Abonnement der musikalischen Akademie, nachdem hier das Werk bisher nur vom Oratorienvereine aufgeführt worden war. Dieses Oratorium ist in der That eins der hervorragendsten Zeugnisse des reichen Mendelssohn'schen Genius: spannend durch ein nicht selten hell auflodерndes dramatisches Feuer, ergreifend in seinen lyrischen Partien und ausgezeichnet durch die Kunst der Behandlung grosser Chor- und Orchestermassen bei den rein betrachtenden Chören gehört es zu dem Schönsten und Bedeutendsten. was Mendelssohn überhaupt geschaffen, so dass die manchmal etwas monotone Begleitungsform und der fast zu gedehnte Schluss kaum auffällig werden. Eine im Ganzen treffliche Aufführung unter Wüllner's Leitung trug selbstverständlich viel zu der schönen Wirkung bei. Die Titelpartie war zudem in den Händen des Leipziger Barytonisten Herrn Gura, welcher dieselbe wirklich vollendet zur Geltung brachte; ganz abgesehen von den rein technischen Vorzügen seines Gesanges haben wir Münchener eine ebenso maassvolle als tiefe Auffassung und eine so wahrhaft innere Wärme noch bei keinem Oratoriensänger zu bewundern Gelegenheit gehabt. Namentlich

Digitized by Google

in der herrlichen Arie »Es ist genug« wirkte sein Vortrag geradezu bewunderungswürdig. Fräul. Meysenheym sang die Sopransolopartie mit Verständniss und Wärme, aber etwas unsicher und mit zu spitzem Tone, als dass sie zur Oratoriensängerin besonders geeigenschaftet erschiene. Die Altpartie kam durch Fräul. Schmidtlein, welche nunmehr als Concertsängerin nach Berlin übergesiedelt ist, etwas kühl zur Geltung und ohne Zuhandnahme des Textes kaum zum Verständnisse. Mit viel Geschmack und Wohlklang, doch gleichfalls etwas monoton brachte Herr König die Tenorpartie. Die bei den mehrstimmigen Solostücken weiter betheiligten Solisten verdienen alle Anerkennung. Mit Ausnahme weniger schüchterner Einsätze war der Chor ebenso sicher und präcis wie das Orchester, aber letzteres unter Hinzutreten der Orgel manchmal im Klange etwas zu stark.

Am 31. October und 4. November trat nach dreijähriger Pause das Florentiner Quartett wieder hier auf, wie damals von aussergewöhnlichem Beifalle begleitet, eine tiefgehende Befriedigung über seine in der That vollendeten Leistungen zurücklassend. Das Quartett hat sich seit den drei Jahren etwas verändert; der treffliche Cellist Hilpert ist in das Wiener Hoforchester eingetreten und hat seine Stelle einem ebenda ausscheidenden wackeren Kunstgenossen, dem Ungarn Hegyesi, eingeräumt, welcher seinem Vorgänger an schönem Tone mindestens nicht nachsteht. Seine Einordnung in das Ganze ist bereits bestens vollzogen. Die beiden Italiener, die Herren Masi und Chiostri haben an Tonfülle und lichtvollem, selbständigem Hervortreten, sobald ein kleines Solo der zweiten Violine oder der Viola hierzu Gelegenheit bietet, entschieden gewonnen. Herr Becker selbst ist sich als Seele und Leiter der Aufführungen vollständig gleich geblieben: ein denkender Künstler, der sich über jeden Takt Rechenschaft giebt und mit einer spielenden Technik eine Cantilene verbindet, in welcher die Töne, ohne zu tremoliren, durch eine eigenthümliche Vibration den tiefsten Eindruck erzielen. Die Vortragskunst des Quartetts im gleichmässigen Crescendo und Decrescendo, sowie im weichsten Pianissimo, überhaupt das unvergleichliche Zusammenspiel findet überall und stets die grösste Bewunderung. Die diesmal hier gespielten Werke waren: Haydn, G-dur Op. 54 Nr. 2; Mozart, F-dur; Beethoven, F-dur und G-dur Op. 18 Nr. 1 und 2; Schubert, A-moll; Brahms, A-moll. Wie beim früheren Auftreten des Florentiner Quartetts möchte ich diesmal seinen Vortrag des Schubert'schen Amoll-Quartettes als den allerschönsten und hinreissendsten erkennen; ist ja auch die Composition selbst von ergreifendster Wirkung. In dem Amoll-Quartette von Brahms ist neben schön Erfundenem zunächst im Adagio und Menuetto in den anderen beiden Sätzen doch zu viel Gesuchtes, was den rechten Quartettwohlklang entbehrt, so dass das Werk im Ganzen wohl nur auf das Prädicat »interessant« Anspruch machen dürfte. Eines fällt übrigens bei den Productionen des Florentiner Quartetts immer unangenehm auf: dass dasselbe die Wiederholungen der ersten Theile der Anfangs- und Schlusssätze stets eigenmächtig unterlässt. Diese dem classischen Kammermusikstil ganz widersprechende Behandlung sollte demselben auch immer und überall gerügt werden. (Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Heidelberg, 10. December.

S. Das erste der sechs Abonnementconcerte des hiesigen Instrumentalvereins unter der Leitung des Herrn Musikdirector Bach fand am 25. November statt, ihm war jedoch ein Orgelconcert in der St. Peterskirche vorausgegangen, am 1. Nov., das die musikalische Saison würdig eröffnete. Herr Musikdirector und Stadtcantor Meyer aus Ansbach veranstaltete es unter der Mitwirkung von Frl. Johanna König (Sopran), des Herrn Regierungsassessor Huber (Tenor) aus Speier und eines vorzüglichen Cellisten, der dem hiesigen Dilettantenkreise angehört. Für den Berichterstatter giebt es keine grössere Freude, als von echt künstlerischen Leistungen sprechen zu dürfen, sowie sie den Zuhörern in diesem Concerte geboten waren. Das Programm enthielt folgende Nummern: Grosse Fuge in G-moll von S. Bach; Arie aus Messias von Händel »Er ward verschmäht« (Tenor); Sonate in F-moll von Mendelssohn-Bartholdy; Adagio für Cello und Orgel von Beethoven (arrangirt); Sopranarie aus Messias »Er weidet seine Heerde«; Toccata und Fuge in D-moll von S. Bach; Arie aus dem Oratorium »Elias« von Mendelssohn-Bartholdy; Fuge über BACH von Rob. Schumann; Hallelujah aus dem Messias von Händel. Fräul. Johanna König, eine Schülerin des Kapellmeister Frank an dem Hoftheater in Mannheim, hat eine ungewöhnlich schöne Sopranstimme, gleich ausgebildet in der Tiefe, Mittellage und Höhe und ist dabei von reicher musikalischer Begabung unterstützt. Sie entzückte durch den einfach innigen Vortrag der Arie und den reinen Silberklang der Stimme. Herr Huber hat ebenfalls eine herrliche Tenorstimme und gehört, wie bekannt ist, zu den trefflichsten Concertsängern. Was nun die Orgelvorträge betrifft, so liess schon die Auswahl derselben, eine Reihe der interessantesten und technisch schwierigsten Compositionen aus alter und neuer Zeit, einen fein gebildeten Musiker erwarten, dem nicht allein daran gelegen war die eigne Kunstfertigkeit zu zeigen, sondern auch die ergreifende Gewalt und glänzende Schönheit der Orgel als Concertinstrument darzulegen unter den Händen eines geistvollen Spielers. Man hatte bisher wenig Freude gehabt an den Orgelconcerten in der Peterskirche, welche von bekannten Organisten wie Heinrich Stiehl aus Petersburg, de Lange und Andere gegeben wurden, weil man, angeblich eine Folge der schlechten Akustik der Kirche, immer das klare deutliche Hervortreten der Stimmen in den Fugen vermisste und trotz der auf besondere Klangeffecte hinzielenden, in hohem Grade manierirten Behandlung der Register, doch keinen Eindruck von dem erhielt, was die neue Orgel leisten könne. Dieselbe ist ein Werk des Orgelbauers Burkhardt hier. Nach solchen Erfahrungen wirkte das Spiel des Herrn Meyer um so überraschender durch die prächtige Klarheit der Figuren in den polyphonen Sätzen und die wohlberechnete Registrirung, welche, jeden grellen Effect vermeidend, in einfachster Weise sich dem Charakter der Composition anpasste im Wechsel der sanften Stimmen mit den mächtigen Klängen des vollen Werks. Die Begleitung der Gesangsnummern und des Cellosolo, sowie das Uebrige wurden mit ungeschwächter Kraft vollendet gespielt, und möchte ich unter den Orgelcompositionen besonders die Toccate in D von S. Bach und die Fuge von Schumann erwähnen, letztere Nr. 1 der sechs Fugen Schumann's über den Namen Bach.

Das Programm des Concerts am 25. Novbr. enthielt: Ouverture zur Weihe des Hauses von Beethoven; Prolog gesprochen von Herrn B.; Symphonie in C (Jupitersymphonie) von Mozart; Lieder: a) Schäfers Klagelied von Schubert, b) Unbefangenheit von C. M. v. Weber; Concert für Clavier und Orchester von Edvard Grieg; Lieder: der Nussbaum von Schumann, Willst du dein Herz mir schenken von Seb. Bach (?); Berceuse (Norwegisch) von Helfdan Kyrulf; Ballade in G-moll von Chopin; Jubelouvertüre. Der vollendete Umbau des Museumssaales hatte die Wahl der ersten Nummern zur Folge und wurde dadurch die musikalische Weihe des neuen Concertsaales vollzogen, dessen Akustik vortrefflich ist. Die eigenthümliche Zusammensetzung des Orchesters, das in jeder Wintersaison sich neu bildet aus den Mitgliedern des Stadtorchesters, Dilettanten und einigen Musikern des Theaterorchesters in Mannheim, macht es fast unmöglich, in den ersten Concerten ein befriedigendes Zusammenspiel zu erzielen, und hatten alle Orchesternummern, namentlich aber das Clavierconcert, unter diesem Uebelstande zu leiden. Diese Composition, das Werk eines jungen Componisten aus dem Norden (Norwegen), schliesst sich den Arbeiten jener neueren Musiker an, die den Hauptreiz ihrer Arbeiten mehr in seltsamer Modulation, Anhäufung von Instrumentationseffecten u. dgl. suchen, als in der Erfindung und Verarbeitung eines bedeutenden musikalischen Gedankens. Gegenüber der gewaltigen Orchestermasse (das Orchester beginnt mit Trompeten und Posaunenstössen) konnte die Clavierspielerin ihren Part kaum zur Geltung bringen und kämpfte sie sich mit bewunderungswürdiger Kraft und Energie hindurch. Erst in den späteren Solovorträgen liess sich erkennen, dass Frau Johanna Klin-


Digitized by Google

kerfuss, Schülerin der Stuttgarter Musikschule und später von Liszt, eine schön ausgebildete Technik besitzt und den Inhalt der Compositionen mit Geist und Wärme zum Ausdruck bringt. Grosse Anerkennung fanden die Liedervorträge von Frau Seubert-Hausen, Hofopernsängerin in Mannheim, sowohl durch die Wahl, als auch durch den musikalisch empfundenen, von jeder Manier entfernten Vortrag.

Leipzig, 4. December.

Die Direction der Euterpeconcerte bleibt ihrer löblichen Tendenz, das Publikum möglichst mit Schöpfungen lebender Tonsetzer bekannt zu machen, auch in dieser Saison treu. Das vierte Concert am 30. November brachte ebenfalls eine solche in der Symphonie zu (wohl richtiger nach) Bürger's »Leonore« von A. Klughardt. Dieser gingen voran Ouvertüre zu »Lodoiska« von Cherubini, zwei Trauerchöre für Männerchor: a) Mitten wir im Leben sind, b) Grablied von P. Cornelius, Vorspiel zum fünften Act aus der Oper »König Manfred« von C. Reinecke und Lieder für gemischten Chor von Cappelen und Hauptmann. Die Orchestersachen gingen recht zufriedenstellend, obgleich wegen plötzlicher Erkrankung des Dirigenten der Concertmeister des Institutes, Herr Raab, den Dirigentenstab in die Hand nehmen musste. Die Bereitwilligkeit, sowie die Sicherheit, mit welcher derselbe die ihm so unerwartet zugefallene Aufgabe durchführte, verdient die grösste Anerkennung und war ein recht schlagender Beweis von der Unhaltbarkeit des leider beim grössten Theile des Publikums immer noch bestehenden Vorurtheils: als sei das Gelingen einer Aufführung lediglich dem Verdienste des jeweiligen Dirigenten zuzuschreiben und bestehe der vielgliederige Instrumentalkörper nur aus einer Vereinigung automatenähnlicher Wesen ohne eigenes Denken und Fühlen, denen der Kapellmeister erst den prometheischen Funken des Verständnisses zu bringen habe, während es sich in sehr vielen Fällen gerade umgekehrt verhält und dem Dirigenten — der überdies komischer Weise selbst als Anfänger in seinem Fache gleich mit dem Prädicat »Meister« an das Directionspult tritt — gewöhnlich erst nach Jahren das ganze, volle Verständniss für seine Aufgabe eben durch den engeren Verkehr mit bewährten praktischen Musikern zu kommen pflegt. Gehen wir nun zu Klughardt's Werk selbst über, ohne uns vorher mit einer ästhetischen Polemik aufzuhalten, was man eigentlich unter einer Symphonie im strengen Sinne des Wortes zu verstehen habe? und nehmen wir dasselbe als das, was es seinem Titel und seinem Inhalte nach sein will, nämlich eine Wiederspiegelung der Hauptempfindungsmomente der Bürger'schen Dichtung, so finden wir vieles Anerkennenswerthe an demselben. Der Componist hat sein Tongemälde in vier Sätze getheilt, von denen der zweite wieder mit dem dritten zusammenhängt, und für den ersten Strophe 1 und 2, für die beiden folgenden Strophe 3 bis 8 und für den letzten Satz die übrigen Strophen des Gedichtes zur gedanklichen Unterlage genommen. Die Grundfärbung der Klughardt'schen Musik ist der Bürger'schen Dichtung adäquat. Dass bei der eben angeführten Eintheilung die Ausmalung des in der Dichtung ausführlich geschilderten Todtenrittes in der Composition mehr oder weniger auf Andeutungen beschränkt und die dem Texte entsprechende Stimmung die Hauptsache bleibt, dürfte mehr ein ästhetischer Vorzug, als ein Fehler zu nennen sein. Auch die Art und Weise, wie der Componist sein Tongemälde in Scene zu setzen und das Interesse des Hörers zu erregen weiss, zeigt von Geschick und musikalischer Erfahrung. Die Stimmen des Orchesters stehen in regestem Wechselverkehr mit einander — bald in einschmeichelnden melodischen Einzelgängen ihre Eigennatur in vortheilhaftester Weise entfaltend, bald sich wieder zu glanzvoller Gesammtwirkung vereinigend; dass dem Tondichter dabei Rich. Wagner vorgeleuchtet, ja, dass Ersterer bei dem Streben nach Charakteristik es nicht verschmäht hat, stellenweise sogar nach Meyerbeer'schen Effectmitteln zu greifen, wollen wir dem Componisten ebenfalls nicht allzuhoch anrechnen; giebt er doch des Eigenen genug, um sich daran erfreuen zu können. — Die Aufnahme der Symphonie war eine warme.

Im siebenten Gewandhausconcerte, am 2. Dec., bildeten ebenfalls die Orchesterwerke die Anziehungspunkte. Dieselben bestanden in R. Volkmann's Serenade für Streichorchester in F-dur, welche bereits zu einem Favoritstück des Gewandhauspublikums geworden ist, ferner in R. Schumann's Symphonie Nr. 4 D-moll und L. van Beethoven's Ouvertüre zu »Leonore Nr. 1«. Nicht allein das Was, sondern auch das Wie des Gebotenen versetzte die gesammte Zuhörerschaft in einen Enthusiasmus, wie er im Gewandhause nur selten ist. Die Solisten waren Frl. Caren Holmsen aus Christiania und Herr Christian Ersfeld aus Stettin. Frl. Holmsen hat ein umfangreiches, in einzelnen Theilen glanzvolles, aber auch stellenweise wieder scharf klingendes und keineswegs ausgeglichenes Organ. Sie sang die Arie aus Titus »Dell per questo istante solo« von Mozart und entfaltete in derselben zwar die gehörige Leidenschaft, jedoch fehlte ihrem Vortrage das feinere ästhetische Element. Noch weniger vermochte Frl. Holmsen durch ihre Auffassung der beiden Lieder: »Wanderlied« von R. Schumann und »Er ist gekommen in Sturm und Regen« von R. Franz dem Geschmacke des Publikums zu entsprechen; vielleicht dass genannte Dame als Ausländerin auch des deutschen Idioms noch nicht ganz mächtig ist und daher den Geist der Lieder nicht zur gewünschten Geltung bringen konnte. Herr Ersfeld, ein ehemaliger Schüler David's und des Leipziger Conservatoriums, spielte die zwei ersten Sätze aus Molique's Violinconcert in A-moll (Op. 21) mit künstlerischem Verständniss und derjenigen Noblesse, welche jene vornehme Musik des geistigen Zwillingsbruders Spohr's verlangt; desgleichen gelang ihm auch der Ausdruck des Empfindungsvollen in Ernst's Elegie sehr gut, nur wollte dieses süsse Salonconfect nicht recht zu den übrigen hochgeistigen Genüssen des Concerts passen. Leider wurde der Solist nicht gerade durch ein volltönendes und weittragendes Instrument unterstützt, hatte sich aber trotzdem des lebhaftesten Beifalles zu erfreuen.

✱ Der andauernde Aufenthalt Wagner's in Wien veranlasst natürlich allerlei Leben und Tumult, wie er von dieser Persönlichkeit unzertrennlich scheint. Der Tannhäuser kam bei dieser Gelegenheit unter Beihülfe des Componisten unverkürzt zu Tage; man scheint aber in der Natürlichkeit des Guten doch etwas zu viel gethan zu haben, denn der Wiener »Presse« zufolge hat die Direction des Hoftheaters wegen der Scenirung des Venusberges von hoher Stelle eine schriftliche Auseinandersetzung erhalten, in welcher die allzu grosse Freiheit besagter Scenirung als nicht angemessen hervorgehoben wird. Herr Jauner, der Director, sagt nun aber, der Vorwurf treffe nicht ihn, sondern den Componisten, dessen Anordnungen er einfach befolgt habe. Diese Ausrede wird ihn nicht decken, denn da er es ist, der den Wienern auf der Bühne zuerst einen wirklichen Elephanten vorgeführt hat, so erhellt klar, dass seine Erfindungskraft auf die Natürlichkeit hinausgeht, die ästhetische Urtheilskraft dagegen nur sehr schwach bei ihm entwickelt sein kann. Eine rechtzeitige Lection von der höheren Instanz wird ihm daher immerhin recht nützlich sein. Wie bedenklich es überhaupt ist, den Herrn Richard Wagner einzuladen, kann man aus vielen Wiener Correspondenzen dieser Tage abnehmen. So schreiben die stets die Richtung des genannten Tonsetzers befürwortenden »Hamburger Nachr.« vom 15. Dec. aus Wien: »Weit mehr als alle theatralischen Novitäten dieser Saison zusammen genommen, giebt noch immer der Aufenthalt Richard Wagner's Stoff zu denken und zum Sprechen. Man könnte von einem Zauber sprechen, der in dem Wesen dieses Mannes begraben liege, und dass dies kein guter Zauber ist, dafür giebt die Verwirrung Zeugniss, die überall zu Tage tritt, wo der Meister auch nur vorübergehend seine Hand im Spiele hat. So hat er bereits das Sängerpersonal unter einander, dann die Kapellmeister mit den Sängern, hernach wieder den Director mit diesen und dem Orchester verfeindet und neuerlich heisst es sogar, die durch den äusserst beweglichen Director des Opernthеaters veranlasste Hierherberufung Wagner's habe dem Ersteren die Ungnade des allmächtigen Obersthofmeisters zugezogen, was mit der Zeit der Sicherheit seiner Stellung sehr gefährlich werden kann. Thatsache ist, dass es unter Jenen, die mit Richard Wagner bisher in Berührung gekommen sind, keinen giebt, der nach dem Vergnügen einer zweiten Begegnung verlangte (!). Herr Richard Wagner fühlt sich aber in Wien ausserordentlich wohl — was um so glaubwürdiger erscheint, als dieser sein Aufenthalt der Direction des Hofopernthеaters — an Honorar, Tantièmen und Verpflegungskosten — auf etwa 35,000 Gulden zu stehen kommt.« Ganz in der Ordnung. Plaisir kostet Geld und ein grosses Plaisir kostet viel Geld. Herr Jauner gedachte wieder einmal einen Elephanten vorzuführen; schlägt die Geschichte diesmal nicht ganz nach Wunsch aus, so hätte er vorher das Naturell seines grossen Gastes etwas näher studiren und auch bedenken sollen, dass ein Elephant mehr Zehrungskosten verursacht, als ein gewöhnlicher Opernklepper. Uebrigens scheint es nicht gerecht, Wagner für alle dort entstehenden Streitigkeiten verantwortlich zu machen; die Hauptschuld liegt an denen, welche ihn eingeladen und dadurch sowohl ihn wie das gesammte Personal der Wiener Hofoper in eine schiefe Stellung gebracht haben.

Digitized by Google

ANZEIGER.

[262]

S. de Lange.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig erschien soeben:

Märchenbilder.

Clavierstücke von

S. de Lange.

Op. 7. 2 Hefte à 3 Mark.

Früher erschienen:

Lange, S. de, Op. 15. Quartett Nr. 1 in E-moll. Aus dem Concertprogramme des Florentiner Quartett-Vereins.

In Stimmen	4,50 Mk.
Für Pianoforte zu vier Händen	4,50 Mk.

—— Op. 18. Quartett Nr. 2 in C-dur. (Preisgekrönt von der Kgl. Belgischen Gesellschaft der schönen Künste.)

Partitur in 8°. Geheftet	4,00 Mk.
Stimmen	4,50 Mk.
Für Pianoforte zu vier Händen	5,00 Mk.

[263] Im Verlage von ***J. Rieter-Biedermann*** in Leipzig und Winterthur ist soeben erschienen und kann durch jede Buch-, Kunst- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Moritz von Schwind's

Illustrationen

zu

FIDELIO.

In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*.

Neue Separat-Pracht-Ausgabe.

Mit Dichtungen von Hermann Lingg.

Inhalt:

Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene Ketten-Abnahme.

Imperial-Format. Elegant cartonnirt.

Preis 12 Mark.

[264] **Für Concertinstitute, Gesangvereine etc. etc.**

Die nachstehend verzeichneten Vocal- und Instrumentalwerke wurden hier und in andern Städten wiederholt mit grossem Erfolge aufgeführt und können deshalb allen Concertvorständen, Musikdirectoren etc. auf's Wärmste empfohlen werden.

Berlin. ***Ed. Bote & G. Bock.***

Hofmann, H. Drei Charakterstücke für Orchester. Op. 15.

Partitur	M. 6,00
Orchesterstimmen	M. 13,00
Für Pianoforte zu 4 Händen:	
Nr. 1.	M. 2,00
Nr. 2.	M. 1,50
Nr. 3.	M. 3,00

Kiel, Fr. Zwei Gesänge von Novalis für gemischten Chor mit Orchester oder Pianoforte.

Nr. 1. Partitur mit unterlegtem Clavierauszug	M. 4,00
Orchesterstimmen	M. 3,30
Singstimmen	M. 1,00
Nr. 2. Partitur mit unterlegtem Clavierauszug	M. 4,50
Orchesterstimmen	M. 3,00
Singstimmen	M. 1,00

Radecke, R. Am Strande. Ouverture Op. 40.

Partitur	M. 10,50
Orchesterstimmen	M. 11,50

Raff, J. Sinfonie (Nr. 6 D moll) Op. 189.

Partitur	M. 20,00
Orchesterstimmen	M. 30,00
Clavierauszug 4/ms.	M. 10,00

Reissmann, A. Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte. Op. 30.

Mit Orchester	M. 16,00
Mit Pianoforte	M. 8,00

Tschaikowsky. Ouverture Romeo und Juliette.

Partitur netto	M. 9,00
Orchesterstimmen	M. 19,00

Urban, H. Scheherazade. Concert-Ouverture. Op. 40.

Partitur	M. 3,00
Orchesterstimmen	M. 10,00

[265] In unserm Verlage erschien soeben:

21 Etuden

für das Violoncello mit Begleitung eines Basses (ad libitum)

componirt von

J. L. DUPORT.

Neue Ausgabe, zum Gebrauche am Conservatorium der Musik zu Leipzig revidirt von

Carl Schröder.

Heft I. Pr. M. 7. Heft II. M. 5.

Dieselben für Violoncello solo, Heft I. Preis M. 5. Heft II. M. 4.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung (Rob. Lienau).

Französische Str. 23.

[266] In meinem Verlage erschien:

Joachim Raff. Op. 186a. **Morgenlied:** »Sieh, wie der Hain erwacht« von J. G. Jacobi, für gemischten Chor und Orchester (oder Pianoforte).

Partitur mit untergelegtem Clavierauszug	Pr. 4 M. 50 Pf.
Chorstimmen (à 25 Pf.)	- 1 - — -
Orchesterstimmen	- 6 - — -

Joachim Raff. Op. 186b. **Einer Entschlafenen:** »Auf dieser Erde, an Liebe so arm« von Arnold Börner, für Solosopran und gemischten Chor mit Orchester (oder Pianoforte).

Partitur mit untergelegtem Clavierauszug	Pr. 4 M. — Pf.
Solosopran	- — - 25 -
Chorstimmen (à 25 Pf.)	- 1 - — -
Orchesterstimmen	- 6 - — -

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.** (*R. Linnemann.*)

[267] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Neujahrslied

von **Friedrich Rückert**

für Chor mit Begleitung des Orchesters componirt von

Robert Schumann.

Op. 144.

Nr. 9 der nachgelassenen Werke.

Partitur 12 M. Clavier-Auszug 3 M. Orchesterstimmen 11 M. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 1 M.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. December 1875. **Nr. 52.** X. Jahrgang.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst der zehnte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Arminius,
Oratorium von Max Bruch.

Barmen, den 10. December 1875.

Die lange vorbereitete erste Aufführung des neuen Oratoriums Arminius von Max Bruch hat am 4. d. unter grosser Theilnahme des hiesigen Publikums, sowie auswärtiger Musikfreunde stattgefunden. Da das Werk noch Manuscript ist, kann ich mich einstweilen auf eine genauere musikalische Analyse nicht einlassen und behalte mir vor, näher darauf zurückzukommen, nachdem mir eine genauere Einsicht in die Einzelheiten der Partitur möglich gewesen sein wird. Für heute beschränke ich mich auf eine allgemeine Darlegung der Disposition des Ganzen und bemerke vorweg, dass die Aufnahme des Werkes seitens des Publikums eine durchaus freundliche und bei manchen Partien enthusiastische war. Der die Aufführung leitende Componist kann auf den seinem Werke gezollten Beifall um so mehr mit Genugthuung zurückblicken, als die beschränkten räumlichen Verhältnisse unseres Concordiensaales (derselbe enthält kaum 600 Sitzplätze) eine Entfaltung von Massenwirkungen, wie sie der Componist bei Behandlung von Chor und Orchester in diesem Werke beabsichtigt hat, bedeutend erschweren. Nur ein grosser Musikfestsaal würde hier das richtige Verhältniss geben können, auch wenn das numerische Verhältniss der Ausführenden unverändert bliebe.

In dem Dichter des Textbuches, der sich unter dem Pseudonym Friedrich Hellmuth versteckt, hat der Componist einen Mitarbeiter gefunden, der mit feinem Takte für das Epische und Oratorische seinen musikalischen Intentionen wirksam vorgearbeitet hat. Eine schwungvolle und poetische Diction, die den altgermanischen Ton in seiner Verbindung von Innigkeit und Kraft vortrefflich anzuschlagen weiss, verbindet sich mit bewusster Unterordnung der dramatischen Momente unter die beim Oratorium vorwiegende epische Form. Eine irgendwie complicirte Handlung ist glücklich vermieden, dagegen werden vorwiegend, wie es allein richtig ist, die Effecte von Handlungen dargestellt, weniger die Handlungen selbst, so dass die Musik Raum behält, sich frei zu entfalten und die verschiedensten Empfindungen in breiten musikalischen Formen — namentlich durch das Mittel des Chors — darzustellen.

»Arminius« ist unseres Wissens der erste Versuch, einen deutsch patriotischen Stoff oratorisch zu gestalten. Das Oratorium behandelt, wie schon sein Titel besagt, die im Jahre 9 n. Chr. durch Arminius den Cherusker bewirkte Vernichtung der römischen Legionen im Teutoburger Wald, ein Ereigniss, welches unserm patriotischen Bewusstsein durch die jüngst erfolgte Enthüllung des Hermannsdenkmals näher getreten ist. Wie aber jene Feier — über Ort und Zeit hinwegeilend — aus dem patriotischen Aufschwung der Nation in den letzten Jahren ihre eigentliche Nahrung sog, so haben wir auch unser Oratorium nicht etwa von dem engen Gesichtskreis einer einzelnen Befreiungsthat im Anfang unserer Zeitrechnung aufzufassen, sondern als allgemeinen musikalischen Ausdruck des patriotischen Aufschwungs, dessen Zeuge unsere Generation gewesen ist. »Freiheit und Vaterland« — in diesen beiden Worten ruht der ideale Inhalt dieses Oratoriums. Was die äussere Behandlung des Stoffes anbetrifft, so begrüssen wir es mit Genugthuung, dass der Componist sich mit Bewusstsein dem grossen Oratorienmeister Händel anschliesst. Auch die Oratorien dieses Meisters erzählen uns ja von grossen Thaten hervorragender Helden, von Vaterland, Heimath und Freiheit, aber die Stoffe der von Händel verweltlichten Oratorien lassen unser heutiges patriotisches Empfinden unberührt; im »Arminius« dagegen füllt sich die alte Form mit dem Inhalt modernen Empfindens — im bewussten Gegensatz zu den zersetzenden Tendenzen, die sich heute in der musikalischen Welt breit machen und die, angeblich zur Erhöhung des Ausdrucks, jede durch Alter und würdige Vorbilder geheiligte Form zerstören und Alles in Verwirrung bringen. Bruch's »Arminius« ist ein neuer Beweis, dass das Oratorium, wie Händel es uns überliefert hat, die allerausgiebigste Form ist, um grosse Empfindungen musikalisch auszudrücken. Während die von Bruch fleissig benutzte Orgel und die breite contrapunktische Anlage der Chöre an die besten Traditionen unserer Meister von Bach bis Mendelssohn anknüpft, gestalten sich die Soli, mehr als bei den Alten, als Producte des freien dramatischen Ausdrucks moderner Empfindungen.

Digitized by Google

Das Ganze hat vier Theile: 1) Einleitung, 2) der heilige Hain des Gottes Fro, 3) der Aufstand, 4) die Schlacht.

Der erste Theil schildert den Einfall der Römer. Ein Eingangschor der Germanen (B-moll $^{12}/_{8}$) giebt dem Gefühl des Schreckens Ausdruck über die »in endlos langen Reihen herniedersteigenden Völker«. Arminius und Siegmund treten den Römern entgegen und vernehmen den stolzen Gruss, mit welchem Roma den Söhnen Teuts Schutz und Gunst entbieten lässt. Nachdem aber die gewaltigen Söhne des Mars ihrer »Gunst und ihrem Schutz« durch einen mächtigen, drohenden Kriegsgesang (*Allegro*, $^{3}/_{4}$, C-dur und Es-dur) auf eine nicht misszuverstehende Weise Ausdruck gegeben haben, erklären Arminius, Siegmund und der Chor, dass sie niemals ihren Nacken fremdem Joch beugen, sondern frei wie der Adler in den Lüften leben und keine Knechte sein wollen. Eine Hymne an die Freiheit, durch Siegmund auf einem grossartigen Orgelpunkt effectvoll eingeführt, beschliesst den ersten Theil, in welchem die Soli recitativisch gehalten sind und als dessen wirkungsvollste Partien der Eingangschor und der melodiöse Wechselgesang zwischen Arminius und Siegmund einerseits und dem Chor andererseits auf die Worte: »Frei schwebt der Adler in den Lüften« (As-dur $^{4}/_{4}$) zu bezeichnen sind. Der Schlusshymnus hat aus Gründen der Oeconomie kurz vor der Aufführung bedeutende Verkürzungen erfahren, was wir im Interesse dieses sehr hübsch gearbeiteten Musikstücks vom musikalischen Gesichtspunkte aus bedauern.

Der zweite Theil führt uns aus Krieg und Kriegsgeschrei hinweg in den stillen deutschen Hain, wo ein einfach frommes Volk sich um die Priesterin sammelt und um den Altar des Gottes Fro, des Schirmherrn der Liebe und Freude, der den Frieden schützt und den Pflug des Landmanns segnet, der, wie der griechische Helios, »durch das Land zieht Segen spendend überall«. Die ganze Scene, vertheilt zwischen grossen Recitativen der Priesterin und dem Chor, bietet, abgesehen von dem wirksamen Contrast, manche Schönheiten, namentlich ist der in strengem Stil, aber über ein sehr melodiöses Motiv aufgebaute grosse Schlusschor in H-dur, der das Erscheinen des Gottes besingt, nach Inhalt und Form ein Meisterstück oratorischen Chorstils.

Der dritte Theil führt uns zurück aus dem stillen Götterhain in das rauhe Leben. Arminius schildert mit leidenschaftlichem Accent die räuberischen Frevel der Unterdrücker. »Wehe! dass ich künden muss meines Volkes Schmach« ruft er wiederholt, indem er, von dem Chore gefolgt, sein armes Vaterland bejammert. Nun erscheint auch Siegmund. Er ist auf der Flucht, nachdem er den frechen Römer erschlagen hat, der ihm die Braut beschimpfte: — »Weh' mir, dass ich floh. Nun büsst mir der Vater, der silberhaarige, in Ketten im fremden Lager«. Jetzt aber ist das Maass voll und das Volk reif für den Aufstand. Arminius erscheint im Vordergrund der Handlung und ruft in einem grossartigen Recitativ voll dramatischer Wucht sein Volk zu den Waffen. Da ertönt ein mächtiger Schlachtgesang der Germanen, ein treffender Ausdruck des empörten Volkes, wobei aber innerhalb der von der Kunst gezogenen Grenzen jede unschöne Uebertreibung glücklich vermieden wird. Den Kernpunkt dieses schönen Chors voll patriotischen Aufschwungs bildet eine feierliche Strophe auf die Worte: »Der Freiheit Banner weht voran«, ein im guten Sinne echt populäres Motiv, mit dem Arminius und seine Schaaren sich gegenseitig bis zur höchsten Begeisterung anfeuern und welches sich durch sein jedesmaliges Auftreten in der harten Tonart gegen die übrigen in Moll gehaltenen Theile des Chors glänzend abhebt. Die begeisternde Wirkung dieses Musikstücks theilte sich bei der hiesigen Aufführung den Zuhörern mit, die den Autor mit rauschendem Beifall und mit einem Orchestertusch dafür belohnten, dass er hier den richtigen Ton zu treffen gewusst hatte.

Im vierten Theile, welcher die Schlacht schildern soll, sind Componist und Dichter augenscheinlich mit Bewusstsein der Gefahr aus dem Wege gegangen, durch gehäuftes Aneinanderschieben von Scenen und Handlungen den oratorischen Charakter des Ganzen zu gefährden. Die Handlung hat gleichsam hinter den Coulissen ihren Fortgang, um der Musik ein desto nachdrücklicheres Verweilen auf den verschiedensten Empfindungen und Leidenschaften zu gestatten. Ein grosser, sehr glücklich erfundener Schlachtenchor (D-moll, *Allegro*) schildert die Gräuel der Schlacht mit leidenschaftlicher Erregung; er soll dramatisch wirken und entbehrt daher mit Recht der breiteren Ausführung contrapunktischer Formen. Dient somit dieser Chor dazu, uns vom Thatsächlichen nicht allzu weit zu entfernen, so sind andererseits in diesem letzten Theile des Werkes vorwiegend solche Episoden hervorgehoben, die der Musik ein ergiebiges Feld bieten. Die Priesterin, die friedliche Dienerin des freudespendenden Gottes Fro, erscheint nun als begeisterte Seherin, als geistige Führerin im heiligen Kampf, als Dienerin des Schlachtengottes Wodan. In leidenschaftlichen, dramatisch bewegten Recitativen und Arien schildert sie bald den Graus der Schlacht, bald fleht sie zu Wodan, dem göttlichen Schlachtenlenker, und zu Freya, der Beschirmerin blühender Jugend. Sie preist das Loos der Jünglinge, die sie um sich her »schönen Heldentod sterben« sieht. Sie schaut die Walküren, die göttlichen Botinnen Allvaters, die die gefallenen Helden in Wodans himmlische Wohnung tragen. Und wenn sie begeistert singt: »Walhallas Thore sind geöffnet und es klingen die Becher der Helden im goldenen Saal«, und wenn Chor und Orchester in diese Worte jubelnd einfallen, so befinden wir uns wiederum auf einem Höhepunkte des ganzen Werkes, der auch bei allen späteren Aufführungen als solcher anerkannt werden wird. Auch zu dem tapfern Siegmund, der zu Tode getroffen ist, schweben die Walküren herab. Sein Sterben benutzt der Componist zu einer, wie mir scheint, etwas breit ausgeführten musikalischen Illustration allgemeiner Empfindungen, während die Heldengestalt des Arminius vielleicht mit einigen etwas deutlicheren Strichen nach errungenem Siege hätte hervorgehoben werden können. Vielleicht aber bot, nachdem die ganze Richtung des Oratoriums dem Ausdruck des Kraftvollen genugsam Vorschub geleistet hatte, der sterbende Jüngling die einzige Handhabe auch den sanfteren Regungen des Gemüths so viel Raum zu lassen als das Bedürfniss musikalischen Contrastes erheischt. Zum Schluss vereinigen sich Arminius, Priesterin und Chor zu einem majestätischen Siegeshymnus (*Andante* B-dur) der reich an Melodien und in prachtvoller Wechselwirkung zwischen Chor und Soli unbedingt zu den schönsten Erzeugnissen der Bruch'schen Muse gehört.

Die Aufführung selbst war eine höchst vortreffliche. Das Orchester, die Damen und Herren vom Chor, sowie die drei trefflichen Solisten: Fräul. Kling (Mezzo-Sopran, Priesterin), Herr Henschel (Bariton, Arminius) und Herr Diener (Tenor, Siegmund) zeigten sich offenbar inspirirt von dem hohen Interesse, welches die interessante und feine Instrumentation, die schwungvollen Chöre und die meistentheils sehr dankbaren Soli ihnen eingeflösst hatten. Die Chöre, durch unseren wackeren Musikdirector Anton Krause wirksam vorbereitet, wurden durch die sichere Hand des Componisten selbst zur vollständigen Ueberwindung aller Schwierigkeiten und zu höchster Schlagfertigkeit geführt; auch das Orchester that das Menschenmögliche, um seiner Aufgabe gerecht zu werden, so dass die ganze Aufführung (mit einer einzigen vom dirigirenden Componisten als sehr verzeihlich bezeichneten Ausnahme) ohne einen einzigen Fehler von Statten ging.

Digitized by Google

Am 6. d. fand in einem zum Besten der durch den hiesigen Theaterbrand Beschädigten ein Extra-Concert statt, in welchem grössere Bruchstücke des »Arminius«, abermals unter Leitung des Componisten, wiederholt wurden. In unserer Nachbarstadt Elberfeld wird Bruch's neues Werk in den ersten Wochen des neuen Jahres, ebenfalls als Manuscript, zur Aufführung gelangen.

Ich wünsche von Herzen, dass »Arminius« sich den Weg in die deutschen Concertsäle und in die deutschen Herzen bahnen und überall den Erfolg finden möge, der seiner Bedeutung entspricht.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Blätter für Hausmusik. Herausgegeben von **E. W. Fritzsch.** Leipzig, Verlag des Herausgebers. Folio. (Preis für ein Quartal von 6 Heften oder 48 Seiten M. 1,60.)

Eine neue musikalische Sammlung, welche seit dem 1. October d. J. in Form einer Zeitschrift erscheint. Wir wollen das Jahr nicht vorübergehen lassen, ohne diesem neuen Unternehmen des thätigen Verlegers einige empfehlende Worte mit auf den Weg gegeben zu haben. Es sind zwei Serien oder »Klassen« je für Gesang und Clavier, von denen in halbmonatlichen Fristen ein Heft erscheint; die bis dahin vorliegenden zwölf Hefte enthalten 17 Gesang- und 17 Clavierstücke. Die Beiträge sind meistens von guten und bereits mehr oder weniger bekannten Tonsetzern. Hier kann es sich natürlich nicht darum handeln, die Leistungen von 31 Componisten (denn so viele sind in den ersten 12 Heften vertreten) im Einzelnen zu beurtheilen. Wir haben es zunächst lediglich mit dem Unternehmen des Herrn Verlegers und Herausgebers zu thun und auf dieses, auf Zweck und Haltung der »Blätter für Hausmusik« bezieht sich unsere Empfehlung.

Es ist die Absicht des Herausgebers, nur solche Werke mitzutheilen, »welche auf entschiedenen Kunstwerth Anspruch machen dürfen«. Er glaubt den Abnehmern solches um so mehr versprechen zu können, weil »in Wirklichkeit die hervorragendsten lebenden Componisten dem Unternehmen ihre thatkräftige Unterstützung zugesagt haben«; deshalb sagt der Herausgeber (vielleicht etwas voreilig), seine neue Sammlung habe »mit schon bestehenden derartigen Unternehmungen« nichts als den niedrigen Preis gemein. Wir halten solche absolute Vergleichsabschätzungen immer für bedenklich; es lässt sich weiter nichts verbürgen, als die gute Absicht und im Grunde wird auch nicht mehr verlangt, denn wer vermöchte wohl bei einem zeitschriftlichen Unternehmen unter allen Umständen Musikstücke von »entschiedenem Kunstwerthe« zu garantiren?*)

Der Inhalt dieser »Blätter« wird natürlich hauptsächlich aus Originalbeiträgen bestehen. Zugleich sollen Stücke aus anderen bereits gedruckten Musikwerken mitgetheilt werden, »um den Abonnenten ein eigenes Urtheil über die Natur ihnen schwerer zugänglicher, bereits anderswo im Druck vorliegender Novitäten zu ermöglichen«, — zugleich aber auch, wie wir hinzuzufügen uns erlauben, um für den geplagten Herausgeber passende Lückenbüsser zur Hand zu haben. Ohne solche geht es nun einmal nicht, das weiss Herr Fritzsch so gut wie wir. Diese »Blätter für Hausmusik« sind »zunächst auf Verbreitung von Clavier-, sowie ein- und zweistimmiger Gesangsmusik aus der Feder zeitgenössischer Autoren berechnet«. Wir hoffen, es werden auch mehr als zweistimmige Sologesangstücke Aufnahme finden, denn an solchen ist kein Ueberfluss. Sodann hoffen wir, die Redaction werde sich nicht durch Beschränkung auf die Feder zeitgenössischer Autoren allzusehr die Hand binden, sondern hin und wieder auch Aelteres zulassen, sei es auch nur, um Diejenigen zu desavouiren, welche diese »Blätter« als ein Organ zeitgenössischer Autoren »von neuzeitlich-fortschrittlicher Richtung« empfohlen haben. Neuzeitlich sind wir Alle und schreiten gern fort; aber der Herausgeber als ein praktischer Geschäftsmann wird schon wissen, dass man mit der Parteikutsche am allerwenigsten auf dem Gebiete der Kunst lange Strecken fahren kann, und seinen neuen Omnibus für Clavier und Gesang demnach für eine grössere Gesellschaft und für einen längeren Weg einzurichten suchen. In diesem Vertrauen sind obige empfehlende Worte geschrieben. *Chr.*

*) Wie uns scheint, liegt an solchen Stellen für den Herrn Herausgeber überhaupt die Gefahr nahe, mit seinem Spiel etwas aus dem Takte zu gerathen. Da wird uns z. B. auf dem Umschlage der »Blätter für Hausmusik« das »Musikal. Wochenblatt« mit der Versicherung empfohlen, es werde »ein Vergleich desselben mit jeder anderen Musikzeitung stets zu dessen Gunsten ausfallen«. Nun ist es aber allein Sache der Leser, darüber zu urtheilen, und diese mögen sich nicht gern bevormunden lassen. Wir, die Herausgeber der verschiedenen Musikzeitungen, können und sollten nichts weiter thun, als die Leser durch unsere thatsächlichen Leistungen zu gewinnen suchen. Und dass uns solches auch mehr oder weniger gelingt, beweist eben die Existenz der verschiedenen Zeitungen neben einander; dieselbe beweist aber auch, dass die Behauptung des Herrn Fritzsch, ein Vergleich seiner Musikzeitung mit jeder andern werde stets zu seinen Gunsten ausfallen, nicht richtig ist. Wir wenigstens wären im Stande, ihm eine ganze Reihe von Lesern namhaft zu machen, welche zwischen seinem und unserem Organ genaue Vergleiche angestellt und dem unserigen dabei den Vorzug gegeben haben, und die Redactionen anderer Musikzeitungen werden ohne Zweifel ähnliche Beweise zu ihren Gunsten liefern können. Also wäre es sehr schön, wenn wir uns entschliessen wollten, gegen einander collegialisch zu verfahren und das Weitere den Lesern zu überlassen.

Münchener Musikbrief.

VIII.

(Schluss.)

Frau Sophie Menter und ihr Gemahl, der Cellist David Popper gaben am 6. November ein Concert, dessen spärlicher Besuch wohl theilweise einem fast ausschliesslich virtuosenhaften Programme zuzuschreiben war. Die von den Concertirenden zur Eröffnung gespielte Sonate in E-moll von Brahms hat nur drei Sätze — kein Adagio — von schöner Erfindung und klarer Structur, ist aber klanglich nicht immer von vortheilhafter Wirkung, da das Cello dem Claviere gegenüber nicht selten zu sehr duettirend statt dominirend behandelt ist, was namentlich in der tiefen Cellolage nicht günstig. Dav. Popper zeigte seine glänzenden künstlerischen Eigenschaften am besten in einem selbstcomponirten ersten Concertsatze, über dessen musikalischen Werth oder Unwerth wir nicht mit dem Spieler rechten wollen; war einerseits die Cantilene voll weichsten Wohllautes und elegischer Klangschönheit, so war anderseits die Technik von spielender Leichtigkeit und Zierlichkeit und dürfte hierin Herr Popper zumal bei der äusseren Ruhe und Eleganz seines Auftretens unerreicht dastehen. Frau Sophie Menter spielte mit süperbem Anschlage drei reizende Stücke von Scarlatti, welche jedoch in Tausig's Bearbeitung und dem fast fortwährenden Pedalgebrauch der Vortragenden einen zu modern-virtuosenhaften Charakter erhielten. Vortrag und technische Grazie waren namentlich bezaubernd in dem *Chant polonais* von Chopin; Kraft und Ausdauer, sowie ein unumschränktes Beherrschen der technischen Effectmittel kamen im »Erlkönig« von Schubert-Liszt und in der Tannhäuser-Ouvertüre von Wagner-Liszt zum Ausdrucke.

Die Leitung der gegenwärtigen Serie der Abonnementconcerte der musikalischen Akademie hat Herr Hofkapell-

Digitized by Google

meister Wüllner in Händen. Das erste derselben am 10. Nov. wurde durch Beethoven's Adur-Symphonie eröffnet. Die im Allgemeinen gute Aufführung erfreute sich besonders einer wohlangebrachten Vertheilung von Licht und Schatten, so dass die Pianissimi und Fortissimi trefflich wirkten; minder ausgeglichen und effectvoll waren die Crescendi. Recht präcis und deutlich erschien die gerade bei dieser Symphonie besonders schwierige Rhythmik. Ein ungewohnt grelles und vorlautes Auftreten der Trompeten machte sich an manchen Stellen des Werkes allzu sehr vernehmlich. War schon das Tempo im Scherzo etwas zu rasch, so überstürzte es sich geradezu im Finale, wodurch letzteres — der Beethoven'sche Genius hat das nicht verschuldet — einen unangenehm trivialen Beigeschmack erhielt. Die nächste Nummer des Programms war eine Novität von Joachim Raff »Traumkönig und sein Lieb«, eine Dichtung von Geibel von stimmungsvoller Zartheit aber ohne Gegensatz und deswegen als längere Scene für eine Singstimme und Orchester wenig wirksam. Die Composition krankt an sentimentalem Schmachten und vermag in ihrem Einerlei wenig zu fesseln, wiewohl die Declamation gut und die Führung der Singstimme dankbar ist. Fräul. Schefzky sang das Werk mit Wohlklang und Verständniss. Auch »Die junge Nonne« von F. Schubert trug sie mit warmer Auffassung vor, während das »Lied der Mignon« mehr Zartheit und Noblesse bedurft hätte. Die beiden Schubert'schen Lieder wurden mit Liszt'scher Orchestrirung gegeben, welche jedenfalls bei dem letzteren ganz überflüssig und zudem viel zu derb behandelt ist. Herr Benno Walter spielte das schöne neunte Violinconcert von L. Spohr mit all der Bravour, Sicherheit und Reinheit, welche an seinem Spiele von jeher zu schätzen war; die Cantilene zeichnete sich namentlich auf der *g*-Saite durch Tonfülle und Wärme aus. Leider war die Begleitung hier wie bei den vorhergehenden Solostücken zumal in den Blasinstrumenten unrein und unpräcis. Den Schluss des Concertes bildete: »Eine Faustouvertüre« von Richard Wagner, welche, wie im März 1873, wiederholt den wohlverdienten Durchfall erlitt und besser kein zweites Mal auf den Programmen der musikalischen Akademie erschienen wäre.

Wie die Politiker ihre spanische und orientalische Frage, so hatten die Musikfreunde in München seit dem Tode Josef Walter's die Quartettfrage in Discussion. Der Abend des 17. November löste dieselbe in sehr befriedigender Weise. Die altbewährten Stützen unseres Quartetts, der Bratschist Thoms und der Cellist Müller hatten sich durch den Primarius Benno Walter und den Secundarius Steiger nach oben ergänzt. Eine wie glückliche Wahl sie hiermit getroffen haben, bewies schon das erste der gespielten Werke: Josef Haydn's Quartett in G-dur aus Op. 64. Das Zusammenspiel war hier so trefflich, als ob die Künstler nicht erst Wochen, sondern schon Jahre zusammen musicirten, wenngleich jede der vier Stimmen am rechten Orte auch ihre Individualität gehörig zur Geltung brachte. Die wunderbar zierliche Composition wurde mit all der ihr eigenen Grazie gespielt und gedenke ich besonders des einschmeichelnden Vortrags des Trio im Menuetto und der warmempfundenen Wiedergabe des Adagio durch den neuen Primarius. Allerdings hat das Quartett durch Letzteren einen gegen früher im Allgemeinen veränderten Charakter erhalten; dies erwies sich namentlich bei den beiden folgenden Werken: Mozart D-moll und Beethoven C-dur aus Op. 59. Wie die persönliche Individualität der beiden Brüder Josef und Benno Walter, sind eben auch ihr Spiel, ihre Auffassung und — nicht zu vergessen — ihre Instrumente verschieden. Mag an einzelnen Stellen, bei gewissen Werken das lebensvolle Mark, der zündende Glanz im Spiele des unvergesslichen verstorbenen Concertmeisters frischer und lebensvoller gewirkt haben, so muss man doch der edlen Ruhe und dem vollkommen ausgeglichenen Vortrage Benno Walter's die gebührende Anerkennung zollen. Indessen dürfte die Auffassung des Dmoll-Quartetts von Mozart seinem Gehalte nicht so ganz entsprochen haben. Die erste Geige war zu weich und elegisch, statt tragisch und in dramatischem Pathos einherschreitend. Auch mit den gewählten Tempi möchte ich mich nicht ganz einverstanden erklären; um ebenso viel, als das Menuetto zu rasch vorüber hüpfte, hätte der letzte Satz lebendiger sein dürfen. Als sehr gelungen in Auffassung und Vortrag kann das Beethoven'sche Quartett bezeichnet werden; namentlich wurde die brillante und schwierige Schlussfuge ebenso durchsichtig als feurig und ohne Ueberhastung durchgeführt.

Die Herren Bussmeyer, Abel und Werner haben diesmal die bisher durch materielle Erfolge stets wenig verlockende Aufgabe übernommen, Triosoiréen zu arrangiren, deren erste Mitte November stattfand. Der Museumssaal war leidlich gefüllt und recht beifallsfreudig. Beethoven's Claviertrio Op. 1 Nr. 2 in G-dur eröffnete den Reigen der Vorträge und zeigte sofort, dass man von dem neuen Triovereine Leistungen von künstlerischer Feinheit und Durcharbeitung erwarten darf. Herr Bussmeyer, ein technisch ganz durchgebildeter Spieler mit sehr weichem Anschlage, behandelte seinen Part mit grösster Gewissenhaftigkeit und Sauberkeit in den Passagen, ausdrucksvollem Vortrage und verständigem Maasshalten gegenüber den beiden Streichinstrumenten, welche letzteres um so mehr bedürfen, als sie sich eher durch präcises Zusammenspiel und Ergänzung eines abgerundeten Ensembles als durch grossen Ton auszeichnen. Concertmeister Abel spielte sodann eine Sonate des hochfürstlich Salzburgischen Truchsess und Kapellmeisters Biber, geb. 1650, gest. 1710, eines der grössten Violinisten seiner Zeit, mit wohldurchdachter Schattirung und siegreicher, wenn auch etwas mühsamer Ueberwindung der Schwierigkeiten des mehr durch seine Ansprüche an die Technik als durch seinen Geist hervorragenden Werkes. Das den Schluss des Concertes bildende Trio Op. 63 von Rob. Schumann schien mir in den einzelnen Sätzen ungleich an Werth wie wenige Werke des genialen Romantikers. Der erste Satz und das Adagio vermögen wohl nur durch einige Klangwirkungen zu fesseln; die beiden Sätze sind mehr erdacht als erfunden. Dagegen sprechen das Scherzo und das Finale mit Thema und Rhythmus unmittelbar an und kamen in schwungvollem, frischem Vortrage trefflich zur Geltung.

Ein begabter deutscher Componist, Edmund Kretschmer aus Dresden, hat das neuestens in Deutschland etwas in Misscredit gerathene Gebiet der grossen Oper betreten und ein Werk *»Die Folkunger«* geschaffen, welches hier am 21. Novbr. mit entschiedenem und bedeutendem Erfolge gegeben wurde. Den Text hat S. H. Mosenthal nach einer Episode der schwedischen Königsgeschichte vom Ende des 13. Jahrhunderts verfasst. Von einem so renommirten dramatischen Dichter durfte man organischere Entwicklung, weniger Unwahrscheinlichkeiten, mehr Selbständigkeit, raschere Lösung des an sich einfachen Problemes erwarten. Ist doch der dramatisch und wohl auch musikalisch wirksamste dritte Act vom Dichter fast Scene für Scene dem »Propheten« entlehnt und erfolgt die Lösung des Knotens, der bereits zu Ende des zweiten Actes vollständig geschürzt ist, erst im fünften Acte. Immerhin hat der Componist dem Dichter eine Reihe recht wirksamer Scenen zu verdanken, in welchen gerade das nothwendige Beiwerk der grossen Oper an Tanz, Aufzügen und Volksscenen mit besonderem Geschicke angebracht ist. Ob man einen gewissen Mangel an ausgesponnenen lyrischen Momenten im ersten und zweiten Acte mehr auf Rechnung des musikalischen oder dramatischen Verfassers zu schreiben habe, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls würde durch eine Mehrung derselben des letzteren Arbeitstheil gewonnen haben. Die etwas gedehnten und schwerfällig beglei-

Digitized by Google

teten Recitative sind nicht der beste Theil des Werkes; ungeachtet guter Declamation werden sie nicht selten flach und bedeutungslos und lockern die musikalische Form der Scenen fast bis zur völligen Aufhebung. Von frischer und fliessender Erfindung zeugen die wenigen Arien, Duette und Lieder; sie sind zwar nicht durchweg originell aber gefühlvoll und ansprechend. Am entschiedensten und bedeutsamsten zeigte sich Kretschmer's schöne künstlerische Begabung für wirksame Massenentfaltung in breiten Ensemblesätzen, aus welchen eine innere Wärme und ein dramatischer Schwung hervorleuchtet, denen das ganze Werk zumeist seinen günstigen Erfolg zu verdanken hat; minder glücklich geriethen einzelne der lebhaft erregten Ensemblestücke, in denen einige Unklarheit und Unsicherheit herrscht. Die Harmonisirung vermeidet Härten, bringt manche anziehende neue Wendung und vermittelt im Allgemeinen den Localton des Sujets. Die Instrumentation ist recht wirksam, zuweilen durch vieles Blech fast zu massig; das zu lange Verweilen in derselben Klangfarbe erzeugt manchmal Monotonie. Die Singstimmen sind sehr gewandt behandelt und schreiten in der Regel effectvoll über der Begleitung. Kurz: das Facit vorstehender Bemerkungen ist ein der Novität vorwiegend günstiges, wenn auch nicht zu verkennen, dass ihr dramatischer und musikalischer Inhalt bei einer Zusammendrängung auf drei Acte noch besser gewirkt hätte. Es könnte nämlich auch dem Componisten nur nützen, wenn er mehr Selbstkritik anwenden würde und neben dem Besten nicht manches Minderwerthige und Liedertafelmässige stehen liesse. Reminiscenzenjäger würden ohnehin keine kleine Ausbeute finden. Die recht glanzvollen Partien der dramatischen Sängerin und des ersten Tenors sind hier durch das Vogl'sche Ehepaar in der That trefflich besetzt; ich möchte zweifeln, ob der Componist die Hauptrollen seines Werkes anderwärts ebenso gut gesungen und dargestellt finden wird. Auch die kleineren Rollen sind bestens wiedergegeben. Bei der ersten Aufführung herrschte manchmal im Ensemble noch einige Unsicherheit und Unklarheit, welche sich jedoch bei den bisherigen Wiederholungen des Werkes längst verloren haben, so dass dessen Schönheiten zum reinen und ungetrübten Genusse kommen.

Auch im Concertsaale erschien bald darauf eine nach Inhalt und Form hocherfreuliche Novität. Die musikalische Akademie berief zu ihrem zweiten Abonnementconcerte am 27. Novbr. Herrn Musikdirector Friedr. Gernsheim aus Rotterdam, einen Schüler von Hauptmann, Rietz und Moscheles, um seine neue *Symphonie* in *G-moll* zu dirigiren, und hat hierdurch sowohl einen Künstler als ein Werk geehrt, welche es in der That verdienen. Gleich der erste Satz fesselt durch die originelle und geschickte Erfindung des Hauptthemas, welchem eine Horncantilene gegenüber tritt. Ein stimmungsvolles, zart erfundenes und durch besonderen Klangreiz ausgezeichnetes Larghetto in B-dur hätte vielleicht in etwas kürzerer Fassung noch mehr gewirkt, da es eines bestimmt auftretenden Gegensatzes entbehrt. Voll muthwilliger Laune ist das Scherzo in Es-dur mit einem sehr ansprechenden volksthümlich gehaltenen Trio. Auch der letzte Satz ist reich an schönen und originellen Gedanken, ja sogar zu reich an Cantilene, so dass sein Charakter als Finale darunter etwas leidet. Das Werk ist von durchaus klarer, dem Studium der Classiker entwachsener Form und besitzt, abgesehen von den leicht festzuhaltenden originellen Hauptmotiven, eine Fülle schönen Details, welche beim ersten Hören nur allzu flüchtig vorüberzieht. Die instrumentale Behandlung zeugt von einer sehr geschickten Hand, welche zunächst die Streichinstrumente als Träger des Orchesters behandelt, aber mit Vorliebe kraftvollen Klang zu erzielen bestrebt ist und wirksame Steigerung in besonders origineller Art durchführt. Als Dirigent war Herr Gernsheim der umsichtige Beherrscher eines mit Fleiss und Genauigkeit botmässigen Orchesters. Er erntete wohlverdiente reiche Anerkennung. Weniger gut war die liebenswürdig heitere Symphonie von Josef Haydn Nr. VII der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe in C-dur zu Anfang des Concertes wiedergegeben worden; namentlich zeigte sich in den Blasinstrumenten mehrfache Unreinheit und Unsicherheit. Herr Karl Bärmann spielte das schwierige, grösstentheils zart und duftig gehaltene G dur-Clavierconcert von Beethoven in geschmackvoller Auffassung und klarer Technik, welche des vielverwendeten Pedals nicht zu bedürfen schien. Das Entwickeln grösserer Wärme bei der Cantilene hinderte vielleicht der etwas spitzige Ton des Flügels. Herr Reichmann hatte als Concertsänger einen wohlverdienten Erfolg zunächst mit zwei Liedern von Schumann, in welchen der warme und edle Klang seiner höheren Stimmlage zur schönsten Geltung kam. Eine Arie aus Spohr's werthvoller Oper »Faust« dürfte noch etwas sorgfältigere Coloratur und wirksamere Ausbildung der tieferen Töne erfordern.

Die zweite Triosoirée der Herren Bussmeyer, Abel und Werner begann mit einer sehr interessanten Novität: dem Trio Op. 40 in Es-dur für Clavier, Violine und Horn von Brahms, welch letzteres Herr Strauss mit bekannter Sicherheit und Klangschönheit blies. Die ungewohnte Instrumentalcombination bot eigenthümliche Reize und erhöhte den poetischen Eindruck des stimmungsvollen Werkes, welches aus einem zarten Andante, einem munteren Scherzo, einem düster gehaltenen Adagio und einem lustigen Finale besteht. Herr Bussmeyer brachte die meist aus leichten, begleitenden Arabesken bestehende Clavierpartie sehr zart und anmuthig zur Geltung; der mit dem Horne duettirende Violinpart hätte etwas tonvollerer Behandlung bedurft. Die Herren Bussmeyer und Werner spielten hierauf die freundliche, gesangvolle Cello-Sonate in B-dur Op. 45 von Mendelssohn recht brillant, aber in den raschen Sätzen allzu feurig, so dass der Klang der Cellopassagen etwas darunter litt. Mit wohldurchdachter Auffassung und allen Vorzügen eines reifen Spielers brachte Herr Bussmeyer das hochgeniale D dur-Trio Op. 70 von Beethoven zum Vortrage; bei trefflichem Zusammenspiele hätten die Streicher in dem schauerlich-schönen Adagio mehr Ton und Wärme entwickeln dürfen.

Die Abendunterhaltungen des Hoftheatersingchores unter Chordirector Schwab nehmen durch glückliche Auswahl der Programme, Trefflichkeit der Vorträge und zahlreichen Besuch der guten Gesellschaft mehr und mehr eine hervorragende Stelle im hiesigen Musikleben ein. Vielleicht komme ich später einmal eingehender darauf zu sprechen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

Halle a. S., im December.

F. Unser Hassler'scher Verein hat das verflossene Vierteljahr fleissig studirt, und der Erfolg belohnte die Mühen reichlich. Die musikalische Saison wurde Ende October eröffnet durch den ersten Kammermusik-Abend, an welchem das bei uns fast heimisch gewordene Weimarsche Hofquartett uns von Neuem entzückte. Concertmeister Kömpel und seine herrliche Geige sind in der gesammten musikalischen Welt zu bekannt, als dass ich nöthig hätte, irgend etwas anderes als die Bestätigung dessen hier zu geben, was schon so oft Rühmenswerthes gesagt ist. Die Herren Walbrühl, Freyberg und Friedrichs bewirkten durch ihr verständnissvolles Zusammenspiel, dass die herrlichen Tondichtungen wie von einem einzigen ausführenden Instrument wiedergegeben an Ohr und Geist der Hörer vorüberrauschten. Das Programm bestand aus Haydn's Quintenquartett, Beethoven's Bdur-Quartett (Op. 18 Nr. 6) und dem Schumann'schen A-moll Op. 41. — Von einer Feier des Todtenfestes wurde dieses Jahr abgesehen, da-

Digitized by Google

für später ein Adventsconcert in unserer akustisch ausgezeichneten Marktkirche veranstaltet, bei dessen Programmzusammenstellung die Idee zu Grunde gelegt war, von der Trauer des Todtenfestes in die fröhliche Weihnachtszeit hinüberzuleiten. Das aus dem 15. Jahrhunderte stammende »*Alta trinità beata*« unbenannten Verfassers eröffnete mit seinen geheimnissvollen, magisch wirkenden Dreiklängen das Concert, welches in jeder einzelnen Nummer des Programms einen neuen Beleg für die Vorzüglichkeit des Chors und seines Dirigenten gab. Der Musikdirector Hassler hat das schon öfter betonte grosse Verdienst, durch strenge classische Schulung und unermüdliche Verfolgung des gesteckten Zieles, den musikalischen Geschmack durch gewissenhafte Pflege der classischen Kirchenmusik, besonders des geistlichen Acapella-Gesanges, zu läutern und zu heben, unserer Stadt in seinem Vereine ein Kunstinstitut geschaffen zu haben, dessen Bedeutung und hoher Werth sowohl durch die so oft und erfolglos versuchten hämischen und heimlichen Angriffe auf die Person Hassler's und auf seinen Verein, als durch das stete Wachsen des Vereins und seiner Leistungen innerhalb seines zehnjährigen Bestehens am besten documentirt wird. Die sichere Hand des Dirigenten leitete ganz allein den allen nüancirenden Intentionen willig folgenden Chor ohne Unterstützung irgend eines tonangebenden Instrumentes durch die an musikalischen und technischen Schwierigkeiten sich überbietenden ersten sieben Nummern des Programmes hindurch. Auf das »*Alta trinità*« folgte das »*Kyrie*« aus der *Missa brevis* des Andreas Gabrieli, dessen klare Gliederung durch die klangvollen Stimmen des Chors eine würdige Interpretation fand. Eine Klangabwechselung ganz eignen Reizes boten die beiden folgenden Männerchöre »*Adoramus te*« von Palestrina und »Ach wie nichtig« von Peter Cornelius. Der Chor, aus sonoren Männerstimmen zusammengesetzt, gab sowohl die erhabenen, plastische Ruhe athmenden Modulationen Palestrina's als die ungemein complicirten Figurationen des Cornelius mit beherrschender Sicherheit wieder. Besonders letztere Composition bietet der Schwierigkeiten so viele, dass Jeder, der sich einmal daran gewagt hat, die Bedeutung des Lobes, welches dem Hassler'schen Männerchor gelegentlich dieser ausgezeichneten Leistung zuerkannt werden muss, ohne Weiteres erkennen wird. Das sich hieran schliessende Lied für gemischten Chor »Trauert nicht« des alten J. Fr. Reichardt ist eine sehr einfache Composition, wirkt aber bei geeigneter feiner Nüancirung wie bei dieser Ausführung durch ausgesuchte Stimmen ungemein. Erhöht wurde die Klangwirkung durch die echo- oder responsions-ähnliche Wiederholung einzelner Worte seitens eines Doppelquartetts, welches in einem geschlossenen Raume hinter der Orgel Aufstellung genommen hatte, so dass die Responsionen wie ein tröstender Engelgesang vom Himmel herab zu tönen schienen. Die grosse doppelchörige Motette »Ich lasse Dich nicht« von Joh. Chr. Bach schloss den ersten Theil. Auch die Schwierigkeiten dieser Composition überwand der Chor an der Hand seines Meisters und liess durch die Sicherheit der Ausführung kaum die Mühen des Einstudirens ahnen. Das wunderbar schöne Eccard'sche Lied »O Freude über Freud« bildete den Uebergang zu der frohen Weihnachtszeit. Es war ein würdiger Beschluss der vorausgegangenen sechs A capella-Gesänge. Die Arie »Wie lieblich« aus dem Messias und ein Franck'sches Lied, sowie ein Weihnachtslied von Cornelius »Die Könige« gaben Gelegenheit, die klangvollen, gut geschulten Stimmen einiger Solisten des Vereins von Neuem zu hören. Als letzte Nummer dieses so reichhaltigen und hochinteressanten Programmes folgte das triumphirende »Magnificat« des Francesco Durante und zwar, um den Charakter eines Vocalconcertes zu wahren, blos mit Orgel. Die im Ganzen sehr unwesentlichen Geigen der Originalpartitur vermisste man absolut nicht, im Gegentheil kamen die vier realen Singstimmen, für welche die Composition doch eigentlich mehr oder weniger gedacht und gemacht ist, so recht zu ihrer Geltung. [?] Die Ausführung dieses unsterblichen Werkes stand vollkommen auf der Höhe der vorhergegangenen Leistungen, so dass der Verlauf des Concertes bis zum Schluss ein glänzender war, ohne auch nur den geringsten, so leicht vorkommenden Unfall.

Leipzig, 15. December.

Am 5. December fand der erste Cyklus der Kammermusiksoiréen im Saale des Gewandhauses seinen Abschluss. Der Name Beethoven beherrschte ausschliesslich das Programm und zwar mit folgenden Compositionen: Trio (Op. 9, G-dur), Quartett (Op. 132, A-moll) für Streichinstrumente und Sonate für Pianoforte und Violoncello (Op. 69, A-dur). Herr Concertmeister Röntgen spielte diesmal die erste Violine und gab im Verein mit den Herren Concertmeister Schradieck und Schröder in den ersten drei Sätzen des Trios klar ausgearbeitete, höchst anmuthende Leistungen; nur im Finale erlitt durch das rapide Tempo die Deutlichkeit in einzelnen Achtelfiguren einigen Eintrag. Ebenso sprach aus dem Vortrage des Quartetts ein wohlthuendes Verständniss der inneren Gedankenentwickelung desselben. Es gebührt dafür den vier ausführenden Herren die uneingeschränkteste Anerkennung, — was wir besonders hervorheben müssen gegenüber dem anfänglich etwas kühlen Verhalten der Zuhörerschaft, welches ein neuer Beweis war, dass jene letzten Werke Beethoven's immer noch nicht genügend in das Verständniss selbst eines so musikgebildeten Publikums, als welches allgemein das Leipziger gilt, übergegangen ist. Von erfrischendster Wirkung war der Hinzutritt des Pianoforte an diesem Abend in der Sonate Op. 69. Die Herren Kapellmeister Reinecke (Pianoforte) und Schröder (Violoncello) wetteiferten in derselben sowohl technisch als auch geistig mit einander, durch ihre herrliche Wiedergabe die Herzen aller Hörer erschliessend und erwärmend.

Am 9. December wurde auch das alljährlich zum Besten der Armen stattfindende Concert im Gewandhaussaale abgehalten. Man hatte hierfür R. Schumann's Faustmusik gewählt und den Damen Frau Peschka-Leutner, Frl. Marie Gutzschbach, Emilie v. Hartmann, Jenny Hahn und den Herren Stolzenberg, Lissmann und Ress die Soli in derselben übertragen. Die Aufführung verlief ohne Tadel, nur wollte es uns bedünken, als sei diesmal die Weihe der Begeisterung nicht, wie sonst, bei allen Mitwirkenden in gleichem Grade mitthätig gewesen. Was die Musik anlangt, so können wir dem was Andere von der »Unnatur« eines componirten Fausttextes und der sentimentalen Schwächlichkeit einzelner Nummern der in Rede stehenden Faustmusik sagen, nicht unbedingt beistimmen; denn wenn die Composition Schumann's auch dem gedanklichen Fortgange der Wortdichtung aufhaltend in den Weg tritt, so giebt sie doch dafür wieder herrliche Reflexe aus dem Gemüthsleben und lässt uns gerade in der Gartenscene die in raschem Wechsel sich steigernden Empfindungsmomente intensiver geniessen, — wie sie denn auch im letzten Theile (der Verklärung Faust's) der Allegorie das für den Uneingeweihten Fremdartige nimmt, indem sie letzteren nicht nur Zeit lässt, sich des dichterischen Bildes vollständig bewusst zu werden (was allerdings nicht viel sagen will, da specielles Studium hier einzig und allein zum endgiltigen Verstehen führen kann), sondern denselben auch nöthigt, mit dem Auge des Verstandes und dem der Seele zugleich zu lesen und so zwingt, in eigenen Herzentiefen dasjenige innerlich mit durchzuleben, was Goethe in seiner Dichtung — so gedankentief dieselbe an sich auch ist — in directem Bezug auf das Seelenleben doch nur andeuten und als Gleichniss behandeln konnte. Unter den betheiligten Solosängern gebührt Frau Peschka-Leutner, nächst dieser Fräul. Gutzschbach der Preis. Die Herren Lissmann (Baryton) und Stolzenberg (Tenor), welche ihre Partien für die Herren Gura und Müller übernommen hatten, fügten sich dem Ensemble gut ein.

Leipzig, 17. December.

Das fünfte Euterpeconcert (Dienstag den 14. December) fand unter Leitung des hiesigen Universitätsmusikdirector Dr. Langer statt, unter der uns die beiden Orchesterwerke: Ouvertüre zu »Manfred« von R. Schumann und Symphonie in C-moll von L. van Beethoven — eine kleine Differenz im Finale der letzteren abgerechnet — vom Orchester in zufriedenstellendster Weise vermittelt wurden. Dieselben bildeten den Rahmen um die Solovorträge, welche in der Arie aus »Titus« von Mozart, dem Concert für Violine Nr. 11 von Spohr, in Liedern mit Clavierbegleitung von R. Franz und R. Schumann und der Romanze (G-dur) für Violine von Beethoven bestanden. Frl. v. Hartmann, vom hiesigen Stadttheater, fand sich mit der Arie und den Liedern sehr gut ab und wurde noch zu einer Zugabe veranlasst. Auch Herr Raab, der verdienstvolle Concertmeister des Institutes, fand ein seinen Leistungen freundlich zustimmendes Publikum; leider wurde demselben die Intonation im letzten Satze des Violinconcertes durch die nicht unerhebliche Unreinheit der Holzblasinstrumente vielfach erschwert.

Digitized by Google

Das neunte und letzte diesjährige Gewandhausconcert am 16. December hatte in mehr als einer Beziehung eine weihnachtliche Physiognomie, denn erstens wurde es durch zwei auf das bevorstehende Fest bezügliche Gesänge: Weihnachtslied von Leonhard Schröter (1586) und Weihnachtscantate von Robert Volkmann eröffnet, sodann überraschte man uns mit zwei Neuigkeiten — einer wirklichen Novität: der Serenade Nr. 3 A-dur von Jadassohn und einer Quasi-Novität, bestehend in Mozart's Clavierconcerte (B-dur), welchem Herr Kapellmeister Reinecke (der das Concert auch spielte) durch einzelne wirksamer gesetzte Stellen in der Clavierstimme, sowie durch Hinzusetzung von zwei Clarinetten, Trompeten und Pauken in der Orchesterbegleitung ein etwas moderneres, farbenreicheres Klanggewand gegeben hatte. Die Serenade, diesmal nicht durchgängig in Canonform — der eigentlichen Domaine Jadassohn's — gehört zu denjenigen Compositionen, welche weder etwas Unbequemes für das Fassungsvermögen des Nicht-Musikverständigen, noch etwas Lästiges oder Verletzendes für den Aesthetiker und musikalischen Feinfühler haben; es tritt dem Hörer aus derselben ein leicht ansprechender, bescheidener Inhalt in fein calculirter, conciser Fassung entgegen, weshalb dem Componisten, der sein Werk selbst dirigirte und sich überdies in verschiedenen Kreisen einer grossen Beliebtheit als Musiklehrer zu erfreuen hat, ein guter Erfolg für sich und sein Werk nicht fehlen konnte. Uns speciell sprachen der zweite und dritte Satz — Cavatine und Scherzo — ihrer gutmusikalischen Haltung wegen am meisten an, wenngleich der Eingang des letzteren ganz so wie der nur in das tetrapodische Maass des Zwölfachteltaktes umgesetzte Anfang des Scherzos der Eroika-Symphonie klang. Ueber die Leistung des Herrn Kapellmeister Reinecke beschränken wir uns auf die Mittheilung, dass derselbe mit Applaus empfangen und nach beendigtem Spiel mit begeistertem Beifall und Hervorruf gelohnt wurde. In hohem Grade Anerkennenswerthes bot ferner auch der Thomanerchor unter Direction seines bewährten Präceptors und Leiters des Herrn Prof. Richter. Das Weihnachtslied von Volkmann ist sowohl der Ausarbeitung, als auch der Ausdehnung nach nahezu wie ein Symphoniesatz gehalten und gehört unzweifelhaft zu den schwierigsten Aufgaben religiösen Chorgesanges; gelang die Wiedergabe dieser Nummer auch nicht ganz so wie bei der ersten Vorführung im vorigen Jahre, so erwies sich in ihr der Thomanerchor dennoch als ein Gesangsinstitut von aussergewöhnlicher Leistungsfähigkeit. Es dürfte daher umsomehr auch für weitere musikliebende Kreise von Interesse sein, bei dieser Gelegenheit zu ersehen, dass das Leipziger Stadtverordneten-Collegium — glücklicherweise in Widerspruch mit dem Stadtrathe — im vorigen Jahre den Entschluss gefasst hat, das Internat aufzuheben und die Alumnen der Thomana in hiesigen Familien zu placiren. Die Ausführung dieses Beschlusses muss nothwendig dieses altberühmte Kunstinstitut, welches frühere Generationen mit der grössten Opferwilligkeit pflegten, und das seit J. S. Bach die Zierde und der gerechte Stolz Leipzigs war, in seinen Fundamenten erschüttern und dem sicheren Verfalle entgegenführen, was selbstverständlich einen Schatten auf das Kunstverständniss derjenigen Stadt werfen würde, welche seit mehr als einem Jahrhundert in der Kunstgeschichte für eine der ersten Metropolen der Musik gegolten hat. Hoffen wir, dass — so lange es noch Zeit ist — eine genauere Prüfung der wirklichen Sachlage die Berather Leipzigs zur Zurücknahme jenes Beschlusses bestimmen möge! — Doch kommen wir wieder zu unserem Concerte zurück. Den Schluss desselben bildete die glanzvolle Vorführung der Symphonie Nr. 7 A-dur von L. van Beethoven, der schönste Abschiedsgruss, den uns unsere wackeren Künstler bei dem Scheiden des für sie so arbeitsvollen Jahres bereiten konnten. Rufen wir denselben als Dank die besten Segenswünsche und ein herzliches Glückauf für ihr ferneres künstlerisches Wirken im neuen Jahre entgegen!

✱ **Strassburg.** *th.* Der »Gesangverein für gemischten [!] Chor«, welcher hier existirt, nimmt trotz seines hässlichen Namens nun einen guten Anlauf zu grösseren Productionen. Vor etwa vier Jahren aus hergezogenen Deutschen gebildet und durch den Seminar-Musiklehrer Sering geleitet, brachte derselbe am 8. Dec. den Händel'schen Messias mit grossem Orchester zur Aufführung, und zwar in der alten protestantischen Hauptkirche zu St. Thomas. Die Vorstände des Thomasstiftes hatten die Kirche zu diesem Zwecke bereitwilligst hergegeben, worüber aber der krypto-französische Protestantismus ganz aus Rand und Band gerieth, da ihm das Directorium Augsburgischer Confession sammt dem Vorstand der Thomaskirche wegen ihrer »Deutschfreundlichkeit« schon längst ein Dorn im Auge sind. Derartige Musik aber hat nichts Confessionelles, Nationales oder sonst etwas die Leidenschaften Aufstachelndes an sich, sie ist daher der rechte Stoff, weit mehr als die patriotischen Ergüsse, mit denen die »Deutschen« dahier bislang hauptsächlich ihre Musikabende ausfüllten. »Messias« und Aehnliches werden selbst die französisch gesinnten Elsässer um so eher acceptiren, weil ihnen Paris darin jetzt ein gutes Beispiel giebt. Nur dass sie von den »Deutschen« kommen, wird ihnen nicht recht sein. Man muss also streben die Aufführungen so vorzüglich zu machen, dass die Tadler verstummen. Diese Aufführung zog auch gegen 2500 Zuhörer an von allen Parteien.

✱ Herr Hans v. Bülow, welcher gegenwärtig in den Vereinigten Staaten concertirt, spielte in den Jahren vorher in England und verlor die dabei eroberten £ 1500 durch den Bankrott seines Agenten. Dass er in Folge dessen nicht besonders gut auf England zu sprechen ist, lässt sich wohl begreifen; der bekannte Takt und Geschäftssinn dieser Persönlichkeit offenbart sich aber darin, wie jener Stimmung Luft gemacht wird. Von einem Zeitungs-Ausborcher in New York besucht, sagt Herr v. Bülow über die Amerikaner: »Ich bin entzückt über die amerikanischen Zuhörer, sie scheinen die charakteristischen Eigenschaften aller anderen Nationen zu vereinigen; man findet da die äusserste Empfänglichkeit und feines Verständniss, nicht blos bei den Hörern, auch bei den Zeitungsberichterstattern. Es scheint ein ausserordentlicher Geist der Verehrung vorhanden zu sein. Und sagt nicht ein Buch, welches ich leider nur selten lese, dass die Verehrung der Meister der Anfang der Weisheit ist?« Dies sagt jenes Buch nun allerdings nicht, sondern vielmehr, dass »die Furcht des Herrn« ein solcher Anfang der Weisheit sei; mit der Furcht vor dem Herrn war aber nicht die Furcht vor Hrn. Bülow gemeint, während es dagegen klar genug ist, dass er mit der Verehrung der Meister in bekannter Bescheidenheit sich selber auf den Altar setzt. Die in der Unterredung folgende Bemerkung über die Deutschen: »Sie trinken Bier, bis ihr Blut schläfrig und ihr Gehirn stupide wird« (eine scharfsinnige Bemerkung, bei welcher er aber nicht hätte vergessen sollen, den grossen Biertrinker Bismarck als ein schlagendes Beispiel anzuführen!) bahnt ihm den Uebergang zu den Engländern. Diese armen Kreaturen verstehen nicht einmal ihre eigne Sprache ordentlich zu reden, viel weniger die der Musik. Man höre: »Als ich mich in England aufhielt, war die Aussprache dort so unmusikalisch, dass es mir sehr zuwider wurde und ich es also aufgab diese Sprache zu lernen. [!] Seit ich in dieses Land gekommen bin, sehe ich ihre Schönheiten und lerne sie nun.« Es ist unnöthig, solche Aeusserungen mit einer Bemerkung zu begleiten. Die Engländer besitzen keine grossen Componisten — dabei weiss er allerdings nicht zu sagen, ob die Amerikaner bald solche bekommen werden. Vielleicht doch, sollten wir meinen; denn wenn sie einmal Componisten bekommen, so ist es nicht unmöglich, dass diese sofort gross sein werden. Gefühl und Geschmack sind schon reichlich vorhanden; der genannte Pianist kann sogar schon beim ersten Spielen sagen, ob das Mädchen amerikanisch oder englisch ist und führt als Typen beider Nationen Arabella Goddard und Madeleine Schiller an. Dieses Urtheil (meint die Londoner »Concordia«) würde mehr Gewicht haben, wenn die Parteinahme Bülow's für M. Schiller nicht durch seine Vorliebe für falsche Noten etwas verdächtig würde. Den Engländern benimmt er jede Aussicht auf musikalische Bedeutung, nämlich wegen ihres Klimas. »Niemand kann ein Musiker sein, der nicht das Sonnenlicht sehen kann. Es ist so ziemlich dasselbe mit England; sie haben einen sonnenlosen Himmel und seelenlose Musiker.« Und hiermit genug dieser Narrheiten.

✱ In der Berliner Musikzeitung »Echo« wird unsere Mittheilung aus Nr. 47 Sp. 749 über den bei André erschienenen Clavierauszug der Holstein'schen neuen Oper »Die Hochländer« wörtlich wiederholt. So angenehm es für uns nun auch ist, die Mittheilung über ein neues Werk des genannten Componisten recht weit verbreitet zu sehen, so erlauben wir uns doch zu bemerken, dass eine Angabe der Quelle, welcher die Bemerkung wörtlich entlehnt ist, wohl in der Ordnung gewesen wäre. Wir verlangen hiermit nur, was wir im ähnlichen Falle selber thun. Weil die Musikzeitungen so oft ihre entlehnten Nachrichten ohne Quellenangabe drucken, besitzen dieselben einen sehr geringen Werth, da sie hinsichtlich ihrer Zuverlässigkeit nicht geprüft werden können. Wir versichern übrigens, dass unser Wunsch nach Quellenangabe hier in einem durchaus collegialischen Sinne kundgegeben wird. (Unsere Nachricht, die »Hochländer« werden im December d. J. in Mannheim zuerst zur Aufführung kommen, ist bis dahin noch nicht bestätigt.)

Digitized by Google

ANZEIGER.

[268] **Neue Musikalien**

im Verlage

von C. F. KAHNT in Leipzig,

Fürstl. Schwarzb.-Sondersh. Hofmusikalienhandlung.

	M.	Pf.
Draeseke, F., Op. 12. Symphonie in G-dur für Orchester.		
Partitur . . . . Netto	15	—
Orchesterstimmen	25	—
Gobbi, H., Vorspiel der Festcantate zu Franz Liszt's 50jährigem Künstler-Jubiläum für das Pianoforte zu vier Händen . .	2	—
Handrock, J., Op. 6. Reiselieder für Pianoforte. Heft I. . .	3	—
—— Op. 58. Trois pièces faciles pour Piano	2	50
—— Op. 69. Acht kleine Fantasien über bekannte Volksweisen für das Pianoforte. Heft 1. N. A.	1	25
Herzberg, A., Op. 9. La Résignation. Romance sans paroles pour Piano	—	80
—— Op. 44. Légende pour Piano	1	—
—— Op. 46. Andante et Boléro pour Piano	1	—
—— Op. 52. Méditation pour Piano.	—	80
—— Op. 54. Tarantelle (Nr. 2) pour Piano	1	—
—— Op. 56. Barcarolle pour Piano	1	—
—— Op. 63. Thème original varié pour Piano	1	50
—— Op. 88. Krambambuli. Chanson pour Piano	1	25
—— Op. 107. Tarantella furiosa pour Piano	1	—
—— Op. 110. Feuille d'Album pour Piano	—	80
Hetzel, M., Op. 1. Romanze für Violoncelle und Pianoforte .	1	50
Kafka, H., Op. 4. Der Fischer. Ballade für eine hohe Stimme mit Begleitung des Pianoforte	1	50
Klughardt, A., Op. 21. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	2	—
—— Op. 23. Drei Wiegenlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	1	—
Landow, F., Op. 3. Je länger je lieber. Marsch-Polka für das Pianoforte. N. A.	—	50
Laska, G., Drei Romanzen für den Contrabass mit Begleitung des Pianoforte	2	50
Liszt, F., Elégie. En Mémoire de Madame Marie Moukhanoff née Comtesse Nesselrode. Edition. Nr. 1. En partition Violoncelle, Piano, Harpe et Harmonium	3	—
Idem Nr. 2. Violoncelle et Piano	2	—
Idem Nr. 3. Piano (à deux mains)	1	50
Idem Nr. 4. Piano (à quatre mains)	2	—
Neidhardt, K., Klänge aus dem Elsass. Drei Lieder ernsten Inhaltes für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte .	1	80
Palme, R., Op. 19. Orgelweihe für gemischten Chor u. Orgel. Partitur und Stimmen.	2	—
Széchényi, E., Einleitung und Ungarischer Marsch für das Pianoforte übertragen von Franz Liszt. Ausgabe für das Pianoforte zu vier Händen	2	50
Vogel, M., Op. 24. Lieder und Gesänge mit Clavierbegleitung. Nr. 1. Nach Jahren	1	—
—— — Nr. 2. Ich fühle Deinen Odem	—	50
—— — Nr. 3. Wenn der Frühling auf die Berge steigt . .	—	50
—— — Nr. 4. Liebespredigt	—	50
—— — Nr. 5. Verrathene Liebe	—	50
—— — Nr. 6. Gebt mir vom Becher nur den Schaum . . .	1	—
Winterberger, A., Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16. Das Schloss am Meer	1	—
—— Op. 22. Drei Lieder. Die Müllerin. Mit einer Rose. Immer leiser wird mein Schlummer	1	50
—— Op. 23. Zwei Lieder. Abendständchen. Das Stelldichein	1	—
—— Op. 26. Nr. 2. Philine	1	—
—— Op. 30. Deutsche und slavische Volkspoesien für eine oder für zwei Singstimmen	3	—
—— Op. 31. Loreley	1	—
—— Op. 40. Fünf Gesänge für eine tiefe Stimme	1	75
—— Op. 47. Zwei geistliche Gesänge für Orgel oder Harmonium	—	80
Wollenhaupt, H. A., Op. 47. Grande Valse styrienne p. Piano	1	75
Zeleński, L., Op. 22. Trio (E-dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell	10	—

[269] Ein mit besten Referenzen versehener junger Musiker, der bereits an einem Stadttheater als Chor- und Musikdirector fungirt hat, sucht unter bescheidenen Ansprüchen ähnliche Stellung; eventuell als Dirigent eines Musik- und Gesangvereins. Eintritt sofort oder später. Offerten unter *F 61278ª* sind an *Haasenstein & Vogler in Frankfurt* zu richten.

Kammermusik-Werke

[270] aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Blomberg, Ad., Op. 6. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. M. 7. 50.

Brahms, Joh., Op. 34. **Quintett** (in F moll) für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. M. 15. —.

Grädener, C. G. P., **Drei Quartette** für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 12. Nr. 1 in B. M. 5. 50. Op. 17. Nr. 2 in A moll. M. 5. 50. Op. 29. Nr. 3 in Es. M. 5. 50.

Hartog, Ed. de, Op. 35. **Premier Quatuor** pour deux Violons, Alto et Violoncelle (en Mi majeur). M. 6. 80.

Kalliwoda, J. W., Op. 250. **Air varié** pour le Violon avec Accompagnement de second Violon, Alto et Violoncelle. M. 2. 50.

Kücken, Fr., Op. 76. **Grosses Trio** (in F dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. M. 13. 50.

Naumann, E., Op. 6. **Quintett** (in C) für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. M. 6. —.

Raff, Joachim, Op. 112. **Zweites grosses Trio** (in G dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. M. 12. —.

Vogt, Jean, Op. 56. **Quintett** (in A moll) für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. M. 7. —.

(Arrangements.)

Beethoven, L. van, Op. 6. **Leichte Sonate** für Pianoforte zu vier Händen. Als Quartett für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell bearbeitet von Louis Bödecker. M. 3. —.

—— Op. 49. **Zwei leichte Sonaten** für das Pianoforte. Als Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth. Nr. 1 in G moll. M. 3. —. Nr. 2 in G dur. M. 3. —.

☞ Dieselben als Duette für Pianoforte und Violine, und Pianoforte und Violoncell à M. 2. 30. ☜

—— Op. 129. **Rondo a capriccio** für Pianoforte. Für Pianoforte, Violine u. Violoncell bearbeitet von Louis Bödecker. M. 4. —.

[271] Soeben erschien in meinem Verlage:

Dornröschen.

The sleeping Beauty in the Wood.

Dramatisirtes Märchen in zwei Akten

von

Marie Schmidt.

Für Soli und Chor

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

H. M. Schletterer.

Op. 45.

Partitur Pr. 4 M. netto.

Textbuch mit Dialog, deutsch und englisch à 50 Pf. netto.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Digitized by Google